CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID 243
MARZO 1970

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

LA REVISTA

de

NUESTRO

TIEMPO

en el ámbito del

MUNDO

HISPANICO

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

243

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00
MADRID

NUMERO 243 (MARZO DE 1970)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

HISPANOAMÉRICA A LA VISTA

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas:

Sección Bibliográfica:

Ilustraciones de AGUIRRE.



ARTE Y PENSAMIENTO

VIDA Y OBRA DE FELIX URABAYEN

POR

LUIS S. GRANJEL

EL HOMBRE

Conozcamos, primero, al hombre cuya obra ha de ser sometida a examen en este ensayo. Tal conocimiento lo hace posible la información ofrecida generosamente por la esposa (1), los datos que me ha facilitado el doctor Sancho de San Román, cuyo padre y otros familiares fueron amistad íntima, en Toledo, de Urabayen, el material autobiográfico que contienen sus libros y finalmente algunos trabajos sobre el escritor, en especial el de Joaquín de Entrambasaguas (2), no obstante contener éste errores que aquí se rectificarán.

Félix de Urabayen y Guindoerena nació en Ulzurrun, en el valle del Ollo, Navarra, en 1884; la familia, de condición humilde, la componían con los padres dos hermanos: Félix y Leoncio, este último historiador y autor de la novela *El dique* (Pamplona, 1924), atribuida por Entrambasaguas a Félix Urabayen. El padre, Bonifacio Urabayen, que fue lugarteniente del general Moriones, desempeñó algún tiempo un modesto destino en la Diputación Foral de Navarra. En Pamplona iniciaría Félix Urabayen su formación escolar, siendo su primer maestro don Félix Serrano, luego convertido en personaje de su novela *Toledo. Piedad* con el nombre de Sócrates de Moquirriain. Concluida la carrera de Magisterio ejerce esta profesión en algunos pueblos navarros y más tarde ingresa como profesor de Escuelas Normales, siendo destinado a Castellón de la Plana. Fue nombrado profesor numerario de la sección de Letras en la Escuela Normal de Toledo el 1 de julio de 1913; en esta ciudad, a la que iba a quedar vinculada, para siempre, su existencia, contrae matrimonio con doña Mercedes de Priede, también profesora en la Normal toledana. Du-

(1) MERCEDES DE PRIEDE: *Notas y recuerdos para una posible biografía de Félix Urabayen (1884-1943)*. Agradezco a la esposa de Urabayen el haber podido leer y utilizar el manuscrito de este trabajo. También me complace expresar mi gratitud al doctor Rafael Sancho de San Román por la información proporcionada en cartas y conversaciones; noticias, las suyas, particularmente valiosas para rehacer el humano talante de Urabayen y poder interpretar sus novelas toledanas.

(2) J. DE ENTRAMBASAGUAS: «Félix Urabayen»; *Las mejores novelas contemporáneas*, IX, 337-67, Barcelona, 1963.

rante un tiempo estuvo Urabayen de profesor en la Escuela Normal de Badajoz; este alejamiento fue breve, pues habiendo obtenido plaza en la Normal de Granada permuta con don Pablo Cortés y Faure y puede retornar a Toledo, donde toma posesión de su puesto académico el 19 de septiembre de 1921. Urabayen es nombrado director de la Escuela Normal de Maestros el 23 de mayo de 1931 y en el mismo año, el 29 de diciembre, se le ratifica en el cargo tras llevarse a cabo la fusión de las normales masculina y femenina.

Urabayen, en Toledo, se familiarizó pronto con el rico pasado de la ciudad; conoció su riqueza monumental y artística, se sintió atraído por el encanto de su escenografía urbana. Por esta faceta de su existencia se impone, salvadas, naturalmente, diferencias evidentes, comparar la vida de Urabayen en Toledo con la de Unamuno en Salamanca. En ambos casos el azar de un destino académico trae a un intelectual vasco, vizcaíno o navarro, a la España castellana, a Salamanca o a Toledo; y como en Unamuno en Urabayen, en Salamanca y en Toledo la ciudad los capta y enhechiza; también en ambos la ligazón íntima, indestructible, con el ropaje arquitectónico y la historia de la ciudad se acompaña de una actitud crítica, disconforme, con la diaria realidad de la vida que en ellas tiene su escenario. Como en Salamanca Unamuno, Urabayen en Toledo, donde ha creado su hogar, comparte interesado la existencia municipal de la ciudad. Llegó a Toledo, recuérdese, a los veintinueve años; en la ciudad vivirá hasta el verano de 1936; en Toledo transcurren, en suma, veintitrés años de su existencia, no contando los meses de su estancia en Badajoz; son aquellos años, los de madurez, en los que hace realidad su obra literaria.

En Toledo su carácter, sus ideas y opiniones, en ocasiones bien crudamente expuestas en el cuerpo de sus libros y en trabajos periodísticos, hicieron que Urabayen suscitara recelos, vivas antipatías, tanto en el limitado ámbito académico donde desarrolla el quehacer docente como en el mundillo, más amplio y diverso, de la ciudad. Pero tuvo también amistades fieles. Urabayen, así lo recuerda la esposa, se acopló prestamente al ambiente intelectual y artístico toledano; tuvo por amigos a pintores, ceramistas y escultores, a rejeros y damasquinadores, y algunos de estos artesanos y artistas aparecen, cobrando existencia libresca, en su mundo literario. El círculo de amistades de Urabayen es lo suficientemente amplio para englobar también a canónigos y magistrados; con los primeros gusta pasear a diario por rincones recoletos, por el Tránsito o la Vega Baja. Gran andarín, como Unamuno, le agrada dar largos paseos, sobre todo en las primeras horas de la mañana.

Los más íntimos amigos de Urabayen son los componentes del grupo conocido en Toledo como «los del Entierro del Conde de Orgaz»; hacen número en él José Sancho Adellac, catedrático del Instituto y compañero de pensión de Félix Urabayen, y don Ventura Reyes, también profesor en el instituto toledano, políglota y poseedor de saberes realmente enciclopédicos. Otros miembros del grupo fueron el doctor Ramón Delgado, cirujano de profesión; el erudito don Francisco de San Román, que dirige las excursiones por la provincia; Angel Vegué Goldoni y un aristócrata toledano apellidado Ledesma. Don Ventura Reyes fue el primer guía de Urabayen en su conocimiento de Toledo. Varios de estos compañeros suyos son nombrados por el novelista en las *Estampas* que recogen el recuerdo de sus correrías por tierras toledanas; otros, ahora convertidos en criaturas de ficción, adquieren nueva vida en el mundo de sus novelas.

De modo me atrevo a decir que inevitable, lo afirmo teniendo en cuenta la pasión política que prendió en la casi totalidad de la sociedad española tras el período de gobierno personal del general Primo de Rivera, Urabayen, acaso sin desearlo, acabaría haciendo manifestación de sus preferencias ideológicas; primero estuvo al lado de los intelectuales integrantes del grupo titulado *al servicio de la República;* más tarde su amistad con Azaña, a quien dedicó una de sus novelas, le forzó a aceptar un papel en la consulta electoral de 1936. La iniciación de la contienda civil le sorprende en Toledo, donde el mismo 18 de julio daba remate a la redacción de la novela *Don Amor volvió a Toledo.* Urabayen no tuvo, comc ocurrió a tantos, conciencia clara de lo que iba a suponer en la vida española, que entonces se iniciaba; como escribe la esposa en su semblanza del escritor,

> la actitud de Urabayen era la del hombre de la calle, ajeno a los problemas políticos; de los que dicen *se va a armar la gorda* sin creer realmente en ello ni sospechar que la famosa *gorda* se había armado ya.

La postura de Félix Urabayen, comprensible en un hombre que nunca antepuso a su propio código moral prejuicios ideológicos o imposiciones políticas, fue la de quien no puede autorizar con su silencio la violencia, lo que le creó una situación difícil obligándole a abandonar Toledo, la ciudad amada a la que no había de retornar; desde Madrid marchó a Alicante y más tarde encuentra refugio en Pedreguer, pueblecito alicantino donde pasa hambre y calamidades y guardó silencio negándose a colaborar en empresas de propaganda organizadas por la Casa de la Cultura de Valencia; también rechazó la

invitación que le transmitiera el embajador de México para que en su país desarrollara actividades pedagógicas.

Al concluir la guerra retorna con sus familiares a Madrid y aquí es detenido por un policía toledano y encarcelado el 26 de abril de 1939; en la prisión de Conde de Toreno convive con intelectuales y artistas, en buen número antiguos amigos y conocidos; penalidades y sufrimientos agravan su dolencia, un cáncer de pulmón. Como para tantos otros españoles de su generación, de todas las ideologías, la guerra impuso a su existencia un triste final; «la idea de la muerte le perseguía a todas horas», cuenta la esposa. Urabayen fue puesto en libertad en el mes de junio de 1942; retornaba al hogar para morir, pues su existencia se quebró pocos meses más tarde, el 8 de febrero de 1943.

¿Cómo era el hombre Urabayen? He aquí el retrato que de él traza su esposa:

> Físicamente Urabayen era un hombre flaco, desgarbado, más bien pequeño, con un pronunciado tipo vasco; esos vascos pintados por Arrúe: nariz larga, nuez pronunciada, boca algo hundida y ojos grises, pequeños, penetrantes; el tipo clásico en fin que suele verse en las romerías vascas retratado por el genial dibujante.

Gustó Urabayen de los atavíos bohemios; usaba chalina de gran lazo, siempre negra con moteado blanco o rojo; alternaba la boina con los sombreros grandes, de fieltro aterciopelado; le atraían los chalecos vistosos, vestir, en suma, prendas llamativas. Con este atuendo lo perpetuó el caricaturista Bagaría. En su carácter destacaban algunas fobias, entre ellas un temor casi patológico a las tormentas. Los que le trataron recuerdan también su avaricia; «parecía mixto de vasco y judío», ha dicho alguien de él. Su tendencia a contemplar, de las gentes y en las situaciones el flanco cómico, y su propensión, que siempre le dominó, a rubricar tales hallazgos con una frase o un comentario mordaces, ayudó a suscitar contra él la animadversión de muchos. Gran charlista, en las conversaciones sabía hacer uso de su amplia cultura; «pontificaba sobre cualquier tema», dice de él la esposa, y añade: «le ayudaba su voz llena, algo bronca y potente, en contraste con su cuerpo flaco y desmedrado».

Estas peculiaridades de su carácter se comprende no podían favorecer su aclimatación a una sociedad provinciana y burguesa; sigo acogiéndome al testimonio de la esposa:

no era simpático Urabayen en la acepción corriente que se da a esta palabra. Por *epatar* a los oyentes era capaz de perder un amigo. Luego entonaba el *mea culpa*, pero ya no tenía remedio;

la esposa suma a esta confidencia la siguiente anécdota reveladora:

> En cierta ocasión discutía en un gran corro del casino sobre un asunto cualquiera, y Urabayen, que siempre quería decir la última palabra, resumió el caso con éstas: «Después de todo, señores, aquella tolvanera que se veía a lo lejos, para Don Quijote eran ejércitos y para Sancho, rebaños.» La cosa hubiera terminado aquí, pero un contertulio, dándoselas de avisado, se le ocurrió replicar: «Por supuesto, nosotros somos los Sanchos y usted Don Quijote.» A lo que respondió Urabayen, levantándose: «No, amigo mío; ustedes son los que levantan el polvo...»

Esta corteza de ironías, que suele ser casi siempre, para quienes con ella se arropan, ante todo defensa de una intimidad en exceso sensible, debió provocar y alimentar un distanciamiento de la sociedad en que se encontraba inmersa su existencia cotidiana, como lo prueba el hecho de que siendo él persona inclinada a tutear a todos, nadie lo hiciese con él, ni siquiera amigos y familiares.

Ideológicamente, como tantos intelectuales de su tiempo, Félix Urabayen fue liberal, preferencia que le llevó a aproximarse a ciertos grupos de la izquierda política española; fue también tildado de anticlerical; en opinión de su esposa, Urabayen era hombre «creyente, pero no practicante; su amplitud de ideas le acercaba a todos los medios sociales». Si antes lo califiqué de liberal es porque me consta que las diferencias políticas nunca fueron en él traba para que fraguase la compenetración humana y sobre ella asentaran sus más firmes amistades. Este liberalismo de Urabayen, el mismo del que hizo elogio Gregorio Marañón, no podía ser entendido en la agria situación vigente durante los años que antecedieron a la contienda civil, y menos aún, era natural, en los primeros años de la posguerra, y a ello ha de atribuirse cuanto él mismo y sus familiares tuvieron que vivir a partir de 1939.

El escritor

Félix de Urabayen inició en fecha relativamente tardía de su vida el quehacer literario; sus primeros ejercicios de escritor fueron colaboraciones periodísticas, esporádicas, que no autorizaban a vaticinar el nacimiento de una auténtica vocación; surgió ésta residiendo ya en Toledo y el éxito, no esperado, que acompaña a la edición de su pri-

mer libro anima a Urabayen a cultivar, ya asiduamente, el oficio de escritor; tiene en este momento treinta y seis años.

La producción literaria de Urabayen la integran trece volúmenes, de ellos ocho de novela, dos de narraciones breves y tres que reúnen parte de su labor periodística. Las novelas de Félix Urabayen se publican, hecha excepción de un título, en el transcurso de dieciséis años, entre 1920, fecha en que edita, en Badajoz, la novela *Toledo. Piedad*, y 1936, cuando aparece *Don Amor volvió a Toledo;* entre ambas obras publica *La última cigüeña* (1921), *Toledo, la despojada* (1924), *El barrio maldito* (1925), *Centauros del Pirineo* (1928) y *Tras de trotera, santera* (1932); la segunda edición de *Toledo. Piedad* (1925) y las restantes novelas, no contando la última de las nombradas, fueron editadas por Espasa-Calpe en su Colección Contemporánea. En los años de la guerra civil escribió Urabayen su último libro, *Bajo los robles navarros,* editado en la Colección Austral en 1965, a los veintidós años de la muerte de su autor. De *El barrio maldito* se hizo traducción al francés en 1932.

En la tercera serie de los Cuadernos Literarios, colección que dirigía Domingo Barnés, aparece en 1926 su narración breve *Vida ejemplar de un claro varón de Escalona;* pone remate al volumen una semblanza de Urabayen que firma Enrique Díez-Canedo; el relato citado pasó a formar parte, con otras cinco narraciones cortas, de la obra *Vidas difícilmente ejemplares,* editada por la Biblioteca Atlántico en 1930 y reimpresa, al siguiente año, en la colección Novelas y Cuentos. En la revista *Toledo,* en 1925, inicia Félix Urabayen la publicación del trabajo «Cómo han visto Toledo y su paisaje algunos escritores del siglo XIX»; lo concluyó en 1932 en el diario madrileño *El Sol,* ahora con el título «Nobles, discretos e ilustres viajeros». En el periódico *El Sol,* llevado a él por la amistad que le unió a su director, Urabayen colabora también con una serie de «Estampas toledanas», en total más de ochenta artículos, publicados entre 1925 y 1936, con los que compuso, haciendo una selección de aquellos trabajos, los volúmenes *Por los senderos del mundo creyente* (1928), *Serenata lírica a la vieja ciudad* (1929) y *Estampas del camino* (1934), los tres editados por Espasa-Calpe y al igual que las novelas en su Colección Contemporánea. La destrucción del hogar toledano de Urabayen durante la guerra civil ocasionó la pérdida del manuscrito de su novela *Como en los cuentos de hadas,* cuya redacción iniciara en 1930; en ella retrató el Madrid de los años que antecedieron al derrocamiento de la monarquía, concediendo vida libresca sobre tal escenario a intelectuales y escritores bien conocidos, entre otros a Ortega y Gasset, Valle-Inclán, Pérez de Ayala y Ramón Gómez de la Serna.

La producción literaria de Félix Urabayen es fruto directo de su vinculación afectiva a dos paisajes bien dispares: la tierra nativa y la Castilla toledana. Sólo dos obras escapan a esta limitación geográfica: *Tras de trotera, santera,* cuyo argumento se desarrolla en Madrid, y *La última cigüeña,* en la que su autor rehace el recuerdo de su estancia en Badajoz. Gran lector, buen conocedor de la literatura clásica, interesado por temas filosóficos e históricos, este rico bagaje cultural lo hace patente Urabayen en su labor de escritor, imponiendo a su literatura un peculiar cariz que hace muy semejantes todos sus libros, pues le lleva a combinar en ellos con la pura ficción novelesca o la descripción ambiental, recreaciones históricas y teorizaciones de muy vario tema.

Antes de abordar el examen de la producción literaria de Félix Urabayen preciso se hace explicar la relación que su autor mantuvo con los escritores de su tiempo. Por edad Urabayen perteneció a la generación que sigue a la de la regencia; en la promoción de Félix Urabayen hicieron número, entre otros, Ortega y Gasset y Marañón, Gabriel Miró, Pérez de Ayala y Ramón Gómez de la Serna, los segundones del «modernismo» y los novelistas que tuvieron por maestros a Felipe Trigo y Eduardo Zamacois. Con la mayor parte de estos escritores no tuvo relación personal Urabayen. A Gregorio Marañón lo trató en Toledo y se sabe escribió sobre su cigarral cinco artículos que no llegó a publicar. En sus visitas a Madrid acude a reuniones de café y en ellas tuvo lugar su encuentro con Valle-Inclán y Antonio Machado. En un cafetín de la glorieta de Bilbao hace tertulia con Félix Lorenzo, entonces director de *El Sol.* Interesa destacar el alto aprecio en que tuvo la obra novelesca de Blasco Ibáñez y su devoción por la novelística galdosiana. Urabayen consideraba a Pío Baroja como el mejor escritor de su tiempo; razones personales impidieron la relación entre ambos; en muchas ocasiones, recuerda su esposa, se encontraron en librerías de lance madrileñas; se conocían de vista pero no llegaron a hablarse;

> Baroja —apostilla la esposa— era un tímido y Urabayen un orgulloso y los dos esperaban que fuera el otro quien diera el primer paso.

Merecedora de comentario es la actitud adoptada por Urabayen ante los escritores *noventayochistas.* Fue lector de Ganivet, de Costa y Macías Picavea y más tarde de Senador Gómez; en sus obras creyó hallar el planteamiento de los problemas de España que afirmó no encontrar en el regeneracionismo *noventayochista.* Lo dicho anticipa el carácter crítico que informa la postura de Félix Urabayen ante los más ilustres miembros de la generación que antecedió a la suya. En

su primera novela, *Toledo. Piedad,* el autor encomienda a un personaje del relato, el periodista Roger, formular un juicio negativo sobre el credo ideológico defendido por los *noventayochistas.*

Roger individualiza tres generaciones, que rotula con la cifra de tres años (1868, 1898 y 1918) en los que acaecieron para España y en Europa sucesos decisivos, y añade, sin disimular la mordacidad de su comentario, refiriéndose a los hombres del noventa y ocho:

> A mí... me da mucha pena el final de estos Sénecas de calderilla. Intentaron echar a pique algunas naves carcomidas, y tanto afán pusieron en su empeño, que, perdidas ya las fuerzas, naufragaron al intentar ponerse a salvo. Unos acabaron agarrándose a la canoa del Parlamento, que tiene vía de agua hace tiempo; otros desembarcaron en nuestras grandes rocas, en esa educadora prensa de perra chica. Y algunos Sísifos siguen lamiendo la mano extranjera y ladrando contra esta atontada nación que les engorda. Ellos se comieron a los del 68; pues bien, nosotros, los del 18, nos desayunaremos con la confitería europeizante del 98. Ellos llamaron pesados a nuestros abuelos; pesados o no, tienen un sabor muy español los del 68. Por eso serán eternos. En cambio, ellos tienen sabor francés, ruso y qué sé yo cuántos sabores más.

Con su elogio a Galdós, implícito en esta exaltación de los escritores del 68, que reiteró en otros lugares de su obra, Urabayen se anticipa a una rehabilitación literaria que en 1920 pocos se hubieran atrevido a vaticinar. Retorno, consumado el inciso, al episodio de *Toledo. Piedad* a que antes aludí. Cuando un interlocutor del periodista Roger defiende a los *noventayochistas* por haber sido los descubridores de Castilla, replica el personaje con renovadas invectivas a las que pone remate con esta frase, lanzada como imprecación: «¡No me habléis de la farsa del noventa y ocho...!»

El calor con que Urabayen manifiesta su disconformidad ante los *noventayochistas,* el que en una ocasión llegara a confesar que tal animadversión era una de sus fobias, encubre, a mi juicio, una desilusión; los *noventayochistas* abandonaron muy pronto, sabido es, su juvenil afán regenerador; esta renuncia al empeño reformador, su retorno al quehacer propiamente literario, en algunos, también, la traición a los ideales primero defendidos, es lo que Urabayen no les perdona, y con ello, realmente, va a poner en evidencia lo que en sí mismo, en su humano talante y en sus preferencias hay de *noventayochista.*

El propósito regenerador está presente en sus dos primeras novelas; en *Toledo. Piedad* su protagonista, contrafigura del autor, cuando retorna de Castilla a su Pirineo nativo elabora la idea de convertirse en promotor de industrias capaces de modificar la adusta y mí-

sera faz de las tierras de España; tiene hasta programa, un proyecto basado en la construcción de saltos de agua, propósito éste que reelabora, con mayor pormenor en los detalles, en la novela *La última cigüeña,* hasta el punto de que tal teorización le valió a Félix Urabayen las felicitaciones y la amistad del ingeniero navarro Huici. El tema de la transformación nacional por el desarrollo industrial y el aprovechamiento de las fuentes naturales de riqueza reaparece en *Toledo la despojada* y años después en *Don Amor volvió a Toledo,* es decir, en las novelas donde Urabayen expresa literariamente su vinculación a Castilla. *Noventayochista* lo es también Félix Urabayen por su total compenetración con las tierras que son corazón de España, sobre todo con Toledo, la ciudad descubierta literariamente por Baroja y Azorín. Razones que apoyan esta hipótesis las ofrece, asimismo, el modo como Urabayen rehace, en sus libros, la tradición histórica y cultural española en sus descripciones toledanas y como ejemplo bien concreto su interés por *el Greco.*

Escasa fue la atención que la crítica dedicó a las obras de Urabayen en las fechas de su publicación; hablaron con elogio de sus libros, entre otros, Enrique Díez-Canedo y Gómez de Baquero, César Barja, Luis Bello y Miguel Pérez Ferrero. Tras la contienda civil el silencio sobre Urabayen ha hecho que prácticamente sea escritor hoy desconocido, y que resulte poco certero el juicio que de su obra emiten incluso buenos conocedores de la novelística española como Eugenio de Nora, Gonzalo Torrente Ballester y Joaquín de Entrambasaguas, este último autor de una semblanza de Félix Urabayen que encabeza la reimpresión de la novela *Don Amor volvió a Toledo,* hecha por él en el noveno volumen de la serie «Las mejores novelas contemporáneas».

Toledo como tema

Notorio, y merecedor de comentario, es el predominio del tema toledano en la obra literaria de Urabayen; Toledo, la ciudad, su pasado y quienes la habitan ofrecen escenario, trama argumental y personajes a sus tres mejores novelas: *Toledo. Piedad, Toledo la despojada* y *Don Amor volvió a Toledo.* La misma realidad, ciudadana e histórica, ampliada ahora a las tierras y villas de su provincia, son asimismo tema casi único de su labor periodística, en parte reunida, queda dicho, en los volúmenes *Por los senderos del mundo creyente, Serenata lírica a la vieja ciudad* y *Estampas del camino.* Y por las razones que se aducen hay que sumar a las obras citadas el relato «Vida

ejemplar de un claro varón de Escalona» y la casi totalidad de las narraciones que integran, con la mencionada, el libro *Vidas difícilmente ejemplares.* La explicación que este hecho pide la ofrece la total compenetración de Félix Urabayen con la ciudad a la que le llevó, joven todavía, un destino académico. Escribió Urabayen en 1936, cuando está muy próximo ya su definitivo alejamiento de la ciudad (3):

> Destila Toledo ese aroma enervante característico de las ciudades vetustas, que obra como beleño sobre las voluntades, adormeciendo el espíritu y anquilosando el cuerpo. Un individuo normal que cruza por vez primera Bisagra o Alcántara, si permanece tres meses en Toledo, ya no se mueve jamás.

Conozcamos ahora, en su estructura, las tres novelas toledanas de Urabayen.

El primer título de esta trilogía, fruto inicial de su quehacer como escritor, es la novela *Toledo. Piedad.* Protagoniza el relato Fermín Mendía, un vasco con casa solariega en el valle del Baztán en quien no es difícil reconocer la personalidad del propio Urabayen; la figura femenina de la narración, Piedad, es por su parte contrafigura de la esposa. Al margen de este componente autobiográfico, la novela incluye una interpretación de la tierra nativa, tema que luego se comentará, y el descubrimiento de Toledo, donde el protagonista es guiado por don Agustín de Montesclaros, personaje en quien rehace la estampa de su amigo don Ventura Reyes Prosper. Excelente es la descripción que en la novela se hace de Toledo; la interpretación de la ciudad compuesta por Urabayen combina, con innegable arte, el pasado, el presente, la leyenda y la realidad; la efusión lírica y el ingrediente erudito y humanista se mezcla a la reflexión irónica y a la crítica acerba. Resumiendo esta primera vivencia de la ciudad diagnostica Urabayen: «Toledo es una ciudad de pasiones moras, de vestido judío y de alma cristiana»; en Toledo el vasco Urabayen descubre lo que España tiene de encrucijada de razas y culturas. A través de Toledo lo que realmente elabora Félix Urabayen es una imagen de la realidad española muy semejante a las que antecediéndole en el propósito compusieron los escritores *noventayochistas.*

Los principales personajes de *Toledo. Piedad* son reencarnación literaria de amistades toledanas de Urabayen; mencionada queda la identidad del personaje don Agustín de Montesclaros; el periodista Roger es Sancho Adellac, catedrático de Agricultura, escritor aficio-

---

(3) FÉLIX URABAYEN: *Don Amor volvió a Toledo* (edic. de 1936); prólogo, páginas 13-14.

ñado y algo poeta; el escultor Calatrava es el pintor manchego Ángel Andrade; el padre de la protagonista funde el perfil de su propio suegro y la personalidad de Julio Pascual, el rejero toledano cuyo taller de San Juan de la Penitencia gustaba visitar Urabayen. Una singular criatura de la novela es don Ventura López, humilde capellán de monjas, hombre culto y algo chiflado a quien temían todos en la ciudad por su manía de inventar hallazgos eruditos que daba a conocer en folletos destinados a rebatir las opiniones de los miembros de la Academia de Toledo, despectivamente mencionados por el clérigo como *los de Argamasilla;* este mote, que encantó a Urabayen, lo utiliza el novelista con especial fruición, y ello suscitó contra él odios nunca perdonados. La redacción de *Toledo. Piedad* puede fecharse, según el testimonio de la esposa, hacia 1916; cuatro años mantuvo Urabayen inédito el manuscrito; su edición la realiza estando en Badajoz un impresor amigo suyo apellidado Arquero. La buena acogida que tuvo la obra, de la que hicieron mención elogiosa Gómez de Baquero, Díez-Canedo, Fernández Almagro y Cansinos Assens, decidió el porvenir de Urabayen como escritor. En la reimpresión hecha por Espasa-Calpe en 1925, el texto de *Toledo. Piedad* sufrió algunas modificaciones.

El 1 de abril de 1923 Urabayen pone fecha al original de la que yo considero su mejor producción literaria, la novela *Toledo la despojada;* dos partes y un epílogo componen el relato. En la primera, y en cuatro capítulos, dibuja con indudable maestría el pergeño de otras tantas criaturas, *las larvas* las llama, a las que confiere condición de símbolos de los más representativos estamentos de la sociedad toledana; para elaborar su estampa debió utilizar a personas que tuvieron existencia real, con las que convivió o mantuvo trato. La parte segunda de la novela, rotulada «La ciudad», desarrolla un enredo en el que son figuras principales los personajes dados a conocer al lector en la parte precedente, quienes harán víctima de sus pasiones y apetencias a doña Luz, la *Diamantisa,* figura femenina en la que Urabayen simboliza la propia ciudad, a Toledo, víctima como la criatura del relato de un despojo, y éste achacable a quienes en la ciudad habitan.

Con los valores literarios, indudables, que encierra la obra, la originalidad de su composición y la maestría que revela el trazado de los personajes, hay que destacar en *Toledo la despojada* la bien conseguida ambientación y en sus capítulos descriptivos el acierto con que en ellos el autor despliega ante el lector la escenografía urbana y le descubre la fusión que en la ciudad se da de pasados esplendores y miserias actuales. A la crítica inmisericorde mezcla Urabayen el apunte irónico y escorzos caricaturescos a los que recurre para zaherir

modos de existencia, actitudes, prejuicios y valores aceptados por la sociedad toledana en la que vivió incorporado y de la que fue, antes lo dije, atento espectador y censor acerbo. No faltan en la novela las digresiones eruditas y literarias, la teorización política y social, los testimonios, en suma, que denuncian la condición de intelectual, de hombre con amplias lecturas, del autor. A mi juicio *Toledo la despojada* no es sólo la obra más lograda de Urabayen, sino una de las mejores novelas españolas de la época.

Su empeño por captar el espíritu de Toledo, afán que le indujo a componer *Toledo. Piedad* y años después *Toledo la despojada,* empuja a Urabayen por tercera vez al tratamiento del tema, rotulando esta nueva creación libresca *(Don Amor volvió a Toledo)* con el rótulo ideado por su amigo Vegué Goldoni para una narración que no llegó a escribir. La novela de Félix Urabayen, integrada por dos partes y un prólogo, de estructura que recuerda a la utilizada en la composición de *Toledo la despojada,* narra la existencia de una familia toledana, la de los Meneses, de la que es miembro Leocadia, heroína del relato y símbolo, como doña Luz, de la ciudad. Las tres experiencias eróticas vividas por Leocadia Meneses, equiparables a los episodios que protagonizó en *Toledo la despojada* doña Luz, quieren ser expresión literaria de la posesión de la ciudad, sucesivamente, por las culturas judía, islámica y cristiana. Un trágico desenlace impedirá que Leocadia, es decir Toledo, sea liberada de su pasado. La fidelidad en las descripciones ambientales, el arte, indudable, qu revela el dibujo de los personajes y el planteamiento de situaciones, la agilidad con que es llevada la narración, la ironía y el humor que encierra, también la hondura que confiere al relato su intención, son todos elementos que hacen de *Don Amor volvió a Toledo* una gran novela y confirman el dominio alcanzado por Urabayen en el uso de los recursos literarios. Como en las anteriores, también en esta tercera novela toledana sus personajes son, en alguna medida, trasunto libresco de seres con existencia real, afirmación ésta que resulta particularmente válida para el personaje don Inocencio Meneses, clérico erudito, nueva reencarnación de don Ventura López y don Fortunato Campos, criaturas a las que se confiere vida, respectivamente, en *Toledo. Piedad* y *Toledo la despojada.*

Las tierras toledanas, sus villas y lugares, como la propia ciudad de Toledo, fueron tema que reiteradamente elaboró Félix Urabayen en sus colaboraciones periodísticas. En el volumen *Por los senderos del mundo creyente* se recogen con el amplio ensayo que presta título a la obra, y en el que ofrece una original explicación de la catedral toledana, descripciones bien logradas de los *cigarrales* y de sus visitas

a Bargas y Yepes, a Maqueda y Escalona. Los siete primeros artículos del volumen *Serenata lírica a la vieja ciudad* componen, sumados, una delicada estampa de la ciudad; los artículos de la segunda parte llevan al lector a un viaje por las villas de Polán, Gálvez, Navahermosa y Hontanar, Cubas de la Sagra, Almonacid, Consuegra, Ugena e Illescas; recorriendo las calles de Illescas, Urabayen funde con la explicación de la realidad contemplada el recuerdo histórico y también una mención a sus preferencias ideológicas y de sus admiraciones literarias; sobre el fondo de la villa toledana pasan ante el lector Sanz del Río, el solitario de Illescas; Fernando de Rojas, Cervantes y los creadores del teatro clásico; Baroja y Valle-Inclán, Ortega y Gasset y el doctor Marañón; cierra el desfile la figura de Giner de los Ríos. El tercer volumen de artículos de Urabayen, *Estampas del camino,* incluye una nueva serie de descripciones de Toledo y de los lugares con más rica tradición histórica de la provincia.

En estos escritos menores, como en sus novelas, Félix Urabayen se afana por plasmar, a través de su comprensión de Toledo, una personal visión de Castilla; confirma esta suposición el siguiente texto suyo: Castilla, dice en él (4),

> es el espíritu atormentado de todas las razas que contribuyeron a crearla. Es una sombra doliente que ha elegido ya su rincón para acabar y lleva millones de años encomendándose el alma, entre tañidos de campana y lúgubres *de profundis.* Muchos exploradores recorren ya la llanura con la mirada codiciosa puesta en sus entrañas. El Norte la corteja; el Mediterráneo lucha por acercarse a lamerle los pies; el centralismo tiende a europeizarla, curándola de salvajes correrías. Y Toledo será quien guarde los restos sagrados de la hidalga Castilla.

Como los *noventayochistas,* a quienes por tantos aspectos de su espíritu se asemeja, también Urabayen se siente captado por el pasado histórico y cultural cuyo recuerdo aflora en la realidad que contempla;

> a medida que uno envejece —confiesa recordando su visita a Yepes (5)—, es grato vivir algún instante junto a estos viejos testigos de nuestra energía muerta; reconstruir la desolación teológica que impregna el ambiente, la sordidez tradicional de sus hidalgos... Y es grato también soñar escuchando al atardecer el toque de queda, para vestir siquiera con venerables harapos nuestra prosaica alma moderna. Mirar hacia atrás. Vivir lo que ya fue. Anestesiar el espíritu con perfumes que se han perdido. Dejarse arrastrar por la corriente de

---

(4) F. Urabayen: «Porque todo ha de pasar...», *Estampas del camino,* páginas 146-47.

(5) Félix Urabayen: «La de los suaves melindres y los regios hidalgos», *Por los senderos del mundo creyente,* p. 194.

blancas gorgueras y brillantes tizonas que acabarán besando un crucifijo. No ser lo que somos hoy; pobres burbujas hinchadas por una vanidad de rascacielos.

Con el capítulo toledano, al que hay que vincular cuatro de las seis narraciones que componen el libro *Vidas difícilmente ejemplares,* la obra literaria de Félix Urabayen contiene dos novelas escritas en distintas fechas y que no guardan relación entre sí. La primera de ambas, *La última cigüeña,* fechada a 1 de abril de 1921, rehace el recuerdo de su estancia en Badajoz y se compone de una trama sentimental que protagonizan los personajes Juan Miguel Iturralde y Soledad Alvarado, el primero contrafigura del autor; al margen de este episodio, *La última cigüeña* incluye una certera reflexión sobre lo que era, cuando Urabayen la conoció, Extremadura, combinándose en esta teorización suya, muy al modo *noventayochista,* la rememoración histórica, el ingrediente crítico y la utopía regeneradora.

Tras de trotera, santera, fechada en agosto de 1932, es novela que por su factura, tema y ambientación resulta diferente de la total producción literaria de Urabayen. La obra, que dedicó a Manuel Azaña, reelabora ciertos aspectos de la vida social y política española, madrileña más concretamente, en los meses que antecedieron a la proclamación de la segunda República. La intención crítica del relato es manifiesta y ello, desde luego, resta valor literario a la narración. Para juzgar la obra preciso es tener en cuenta que en la versión editada Urabayen suprimió voluntariamente un capítulo, importante para hacer comprensible el comportamiento de ciertos personajes de la obra.

La tierra nativa

Su vinculación a Toledo no hizo olvidar a Félix Urabayen las raíces vascas de su personalidad, el recuerdo de la tierra nativa. Como Unamuno, que también conservó en Salamanca la ligazón sentimental al paisaje vasco, Urabayen, en sus andanzas por tierras castellanas, cuando descubre un rincón umbroso, verde, rememora la imagen de los valles pirenaicos; escribe en el relato de una excursión a Arenas de San Pedro: «El hechizo de este trozo de Gredos es que vuelvo a rumiar mi égloga vascongada» (6).

La tierra nativa está presente bajo una u otra forma en la casi totalidad de las novelas y en bastantes de sus trabajos periodísticos; su paisaje y el modo de entender la vida y vivirla quienes lo habitan dan

(6) Félix Urabayen: «La sonrisa húmeda de Castilla», *Por los senderos del mundo creyente,* p. 266.

tema a una trilogía novelesca de Urabayen cuyo exámen corresponde hacer ahora; se titulan estas narraciones las dos primeras *El barrio maldito* y *Centauros del Pirineo;* la tercera novela, *Bajo los robles navarros,* última obra del escritor, no se publicó, recuérdese, hasta 1965. El paisaje vasco, como fondo que acompaña al retrato del protagonista, está presente en las partes iniciales de *Toledo. Piedad* y *La última cigüeña,* y asimismo, con idéntico significado, en su obra, posterior, *Tras de trotera, santera.* Temas vascos son tratados en diez artículos, encabezados con el rótulo común «Estampas de mi raza», reunidos en la segunda parte del volumen *Estampas del camino.* La obra *Vidas difícilmente ejemplares* incluye la satírica semblanza de un hombre de negocios navarro, retrato en el que la intención crítica es evidente, y también la estampa, ésta incondicionalmente admirativa, de Iparraguirre («Vida ejemplar de un trovador misterioso»). Al presentar al lector a Fermín Mendía y Juan Miguel Iturralde, personajes centrales, respectivamente, de *Toledo. Piedad* y *La última cigüeña,* criaturas, ambas, en las que el componente autobiográfico es manifiesto, Urabayen realiza logradas descripciones de los valles del Baztán y del Roncal, de los recogidos paisajes que riega el Bidasoa, lugares que servirán de escenario asimismo a sus novelas vascas. En la primera, *El barrio maldito,* el autor convierte en tema literario el problema social planteado por los agotes que viven recluidos en Arizcun, en el barrio de Bozate; parte del relato discurre en Pamplona y en estos capítulos Urabayen utiliza los recuerdos de su vida en la capital navarra. *El barrio maldito* incorpora a la propia narración novelesca digresiones y comentarios del autor de interés para interpretar aspectos concretos de la vida campesina vasca. *Centauros del Pirineo* es la novela de los contrabandistas; también en ella Urabayen describe una realidad geográfica y social, un ambiente que conoció bien; Braulio Garmendia, protagonista de la novela, en su talante, recuerda al Zalacaín de Pío Baroja.

Para dar remate a esta aproximación a la personalidad humana y a la producción literaria de Félix Urabayen, resta sólo hacer referencia a su último libro, la obra que tituló *Bajo los robles navarros;* para entenderla es preciso recordar la circunstancia dentro de la cual fue escrita y también la intención y el tono con que se rehace lo que en ella expone Urabayen. *Bajo los robles navarros* es el fruto de una evasión; con esta obra, redactada durante la guerra civil, Félix Urabayen busca alejarse de una realidad que le abruma; la huida, no podía ser otra, le lleva al mundo de su infancia, una vez más a la tierra nativa, pero ahora espoleado por un anhelo, dominándole una angustia que hasta entonces ignoró. María Rosa Urabayen, la hija, en la «Adver-

tencia al lector» escrita para encabezar la edición de la obra dice que *Bajo los robles navarros* es la «égloga del país que le vio nacer», un *poema de amor romántico,* y explicando los motivos que llevaron a su padre a escribirla, añade: «Urabayen tenía hambre. Hambre de paz, de silencio, de olvido, pero sobre todo de pan. Fue un escritor de evasión, como decimos ahora,. que intentó anegar en los recuerdos de su infancia montañesa el horror desencadenado a su alrededor». A Urabayen la guerra le empuja a un imaginario retorno a la tierra nativa, añorante de una existencia libre de zozobras, a cubierto de los miedos irracionales, ignorante también de la experiencia del hambre, la que hace a Félix Urabayen, con ingenuidad que aquí resulta patética, rehacer en su novela el recuerdo de los pantagruélicos banquetes con los que la primitiva sociedad montañesa solemnizaba los momentos importantes de la vida comunitaria.

Bajo los robles navarros está dedicada por Urabayen a Antonio Machado, «a la memoria del último romántico», dice el ofrecimiento, y cada capítulo de la obra se encabeza con un verso del poeta. La leve trama del relato se desarrolla en Aritzondía, villa navarra pirenaica que oculta bajo este figurado nombre una realidad bien conocida del autor; protagoniza la narración Larumbe, molinero de Araquil, un verdadero bardo, cuya idealizada estampa recuerda la de Fermín Mendía, el *versolari,* figura central de *Toledo. Piedad.* Ambas criaturas, al igual que otros personajes de Urabayen, encarnan no tanto el que fue su creador como quien deseó o soñó ser, y en todos se intuye el recuerdo de Iparraguirre, cantor de la raza y de la tierra, por quien Félix Urabayen mostró, lo dije ya, auténtica admiración. En el capítulo inicial de la obra hay una emotiva referencia personal que no quiero silenciar: «Nuestros primeros sueños —escribe allí Urabayen— se mecieron en una cuna de roble albar. Que nuestra última congoja quede encerrada para siempre en un ataúd de roble.» Hasta aquí la confidencia. A su criatura, a Larumbe, la muerte le llega en el verano de 1936 luchando ante Irún; a su creador le llegaría pocos años después, concluida ya la contienda, cuando convertido sin saber bien por qué en vencido, tras vivir la dura experiencia de la cárcel, recobró la libertad para morir.

Luis S. Granjel
Cátedra de Historia de la Medicina
Universidad de Salamanca
Fonseca, 2
Salamanca

ANTIFAZ*

POR

JOSE MARIA GUELBENZU

¿Alguna vez vio alguien cosa más patética que un hombre sentado en la taza del retrete? Yo no. Es una experiencia impagable. Virgilio y yo guardamos vivamente la impresión semialcohólica de un *water* de taberna abierto repentinamente a la una de la madrugada y lo que allí dentro vimos. No es tendido en la playa cuando uno debe recordar estas cosas, pero tampoco sé cómo es que la imagen me ha venido a la cabeza así de pronto, de manera que no pienso salirme de debajo del sol, gateando por la arena hasta la tienda, a mojarme la cabeza un poco y sentarme luego en la terraza del bar leyendo el diario y bebiendo una ginebra helada con adorable meticulosidad. Muchas veces, aunque uno solo pasee por la calle a media tarde, o se encuentre tomando café, o acuda a su trabajo con modestia, se tiene la sensación de estar anochecido, entumecido y alcohólico, meando con cierta desesperación en algún mugriento *water* de la capital. Es algo consustancial con la vida de aquí para allá que ratoneamos, un poco solos y tristes y republicanos, un poco de vendedor a domicilio que se toma sus últimas copitas en los rincones conocidos, obsérvese el asunto. Muy importante la erosión del patetismo en el rostro humano, muy espontánea, incluso más que ese momento en el que, por ejemplo, me introduzco un pedazo descomunal de manzana en la boca, y uno no lo hace por enfrentarse al medio combatiendo la educación de pelarla y partirla en pedacitos decentes con el tenedor y el cuchillo, sino simplemente porque le cabe. Supongamos que en este mundo nuestros dos únicos traumas fueran: la muerte, por un lado, y la comunicación por el otro; entonces el patetismo no sería más que una erosión de las formas externas de comunicación, empezando por el rostro, y la erosión va dibujando con suma paciente espontaneidad las líneas maestras de un cadáver, curiosa recuperación circular del otro trauma; pero no nos asustemos; afortunadamente, hay muchísimos más de dos. Y bien, David, la divagación es la más abyecta de las erosiones (y referida a la muerte, ahora, dañina), al menos bajo el calor espantoso y los efectos del cerebro tostado. Esta mañana no sabré por qué razones la idea del patetismo me está circunvalando. Bajo este sol pastoso que

* Capítulo de la novela del mismo título que aparecerá en la Editorial Seix Barral.

desciende a plomo uno no desea otra cosa que consumirse, ayudándose de alguna historia cruel para matar el tiempo (shh). Expresar mis inconexos pensamientos provoca la sed más espantosa de que nunca hubo noticia junto al mar. Florence, qué asco, los labios están volviéndoseme pellejos sarnosos con tanto sol. Es lamentable pensar en Florence, la tengo ahora mismo demasiado cerca, paradramática y silente. Ahora hace dos años justos: un español singular, por mi parte, ja, ja, risas amargas. La invitación de Guillermo para salir de «camping» estaba demasiado cerca de un paseo por la Gran Vía a las dos de la noche buscando alguna forma gratuita de descongestionarse las vías genitales. Deberíamos ser como Guillermo, rastreadores de un cuerpo donde pudiésemos pasar con mejor o peor fortuna nuestra película sexual y después abrigáramos bajo la cremallera los sucesos. Sí, pienso en Guillermo, en cómo puede no ver expresar dolor y gozo a un ser humano, serenidad y ternura, no verlo en las horas frías de la madrugada dormir, no comprender sus ropas íntimas, sus pequeños gestos, su carne de gallina o su impermeable. Deliberadamente sentimental, es cómodo que a uno le lleguen los sentimientos casi a la altura de los ojos. Tabaco, por favor. Ah, por un momento me dejo arrastrar en los recuerdos, acaso si manejara el transistor, un poco de música maravillosa, pero a esta hora un insensato dirigirá un revoltijo de éxitos de siempre, y se corre el riesgo de escuchar otra vez *Passion flower, Estremécete, You are my destiny,* todas aquellas canciones de los primeros tiempos, el *cup* y el tabaco rubio para las chicas, cuando empezamos a bailar apretados en los guateques, *bésame mucho, como si fuera esta noche la última vez,* pobres de nosotros. Si no me falla la memoria, será mejor abandonar el tema, no es correcto tostándome al sol, este tipo de recuerdos puede ser doloroso escarbándolo, o si no, displicente hasta la somnolencia, sí.

Retirándose el mar hacia su zona de máxima bajura, esta playa parece como si debajo de ella estuvieran enterrados tres o cuatro gigantes y en la huida marina les asomaran las calvas, mondas convexidades de arena, rodeadas de charquitos de agua a los que el sol enceguece a ráfagas para los melancólicos paseantes solitarios al borde de la levísima línea de espuma. Han debido alejarse tanto para llegar al borde y se les ve tan diminutos ante la mar que componen en realidad varios cuadros dramáticos de atardecer, desde el punto de vista de unas gafas ahumadas como las mías por las que la impresión deriva hacia el gris con toda suavidad. Ah, qué hermoso es denominar poéticos a los agradables fenómenos de alrededor, cual es el caso de este personaje en bañador que me recubre; e inmediatamente de consentido el efecto, distensión de músculos, piel y fibras generales, hasta

siento ganas de conectar la radio e incluso escuchar alguna piececita de Tchaikowsky, ese fastidioso melómano. Oh, oh, la euforia tiene un límite. Al diablo la música; debo advertir al buen labriego que cultiva su huerta pocos pasos al noroeste del supermercado que se fabrique un buen espantapájaros para espantar urracas, ayer conté cuatro posadas en los maíces. O no necesita espantapájaros, le bastaría con simples cajas de embalaje, preferiblemente cartón, montadas sobre unos cuantos palos; dan un inusitado aspecto de basurero a los maizales. Había maíces alrededor del «camping», ¿verdad, Florence?, maíces que daban al ventanillo posterior de vuestra tienda, eran hermosos con sol o con lluvia, eran, en realidad, como la única fijeza de alegría, de serenidad, que teníamos cerca. En fin, también es cierto que el ambiente del «camping» es muy distinto al del pueblo, porque los hechos son más comunes o la gente parece más viva incluso; vamos a los bares de reunión en la zona de los apartamientos para sentirnos felices de tomar una copa de vino o de ginebra y nos golpeamos con el minucioso ejercicio de la ciudad, los cuerpos, caras y conversaciones, las agujas de hacer punto amenazándonos como un inquietante insecto zumbón y venenoso por la punta; en el «camping», verdad, no han venido a hacer punto para sobrevivir hasta el día siguiente, ni necesitan la rebeca, la falda de piqué y los alucinantes cestos atiborrados de ropa, comida y termos para bajar a la playa.

Por ejemplo, cogíamos el atajo (levantado entre matorrales de la playa) a la estrecha carretera de tierra rojiza y sobresaltada por las lluvias del otro día; y, por ejemplo, seguía el ascenso de tu cuerpo delgado, la destreza sinuosa y menuda de tus pasos ligeros evitando las piedras y el barro como si bailases de felicidad, luego deslizándonos agazapados bajo los árboles del borde divisando entre los claros de las ramas volcadas hacia el mar la maniobra del diminuto velero; podíamos bajar, frenándonos con los talones, asustados de embalarnos hasta caer, las laderas espesas de hierba, hacer el amor bajo otro grupo de árboles volados sobre el agua, permanecer desnudos largo tiempo, bajar a las rocas y nadar muy despacio, minúsculas gotitas de agua brillante sobre el rostro; yendo arriba, al pequeño pueblo de paredes grises y tejados rojo húmedo, al camino de pescadores plagado de babosas, a la punta de tierra adentrada en el mar donde buscabas cangrejos velocísimos o hacíamos el amor frente al mar abierto hasta que el agua comenzase a cubrirnos sin que al final tuviéramos valor para ahogarnos y había que salir volando, como cuando no nos llegó el tiempo para calzarnos los bañadores y nos dimos de manos a boca con una digna familia y todo era perfecto, un momento inolvidable, una alegría de vivir. Jugábamos bajando de vuelta a la

carrera y caíste rodando, te devolví en hombros a la tienda siguiendo los andeles de un carro que bajó por allí alguna tarde; oh, aquella sucesión de momentos como muy absolutos, pero sólo existe lo que sucedió y ahora es una meditación entristecida, bah, la memoria sensible volverá alguna otra vez, otra vez como ahora en que quizá sea profundamente hermosa como la misma extensión de los maíces lentos y húmedos de la madrugada y ah cállate, no sea que descubras las raíces del ser y del devenir y habría que pegarse un tiro luego, como si tal cosa. En pie, ninguna dulce muchacha estaría dispuesta a cubrirme de nivea. Si no fuera perezoso como una vieja tortuga estaría chapoteando un *crawl* mar adentro o por lo menos mejor fuera mojarse la cabeza; los cabellos ardientemente rubios del joven David resplandecen tan sólo en mi propia y mezquina imaginación, bien pudiera mi terrible antepasado del libro de los libros trocarme en un condenado guerrero de la Metro. Ah, caballeros de la Mesa Redonda, este pobre bufón se aprestaría a divertiros por unas migajas.

Florence no es bella, es hermosa. Tiene en su mano derecha la cicatriz de una mordedura de perro desde los siete años y se aparta temerosa de ellos, aun de los más pequeños; y se pasa el dedo índice bajo la nariz como si le corrieran hormigas por el labio. Recuerdo muy bien que Guillermo estaba detrás de mí y pronunció la tosca frase: «Aunque no está mal, la que está increíble es la otra; palabra que te las traigo esta tarde a la tienda». Me hizo gracia, pero lo cumplió y hubiera deseado enviarle al infierno no entonces, sino ahora, aquí. Pero quizá hubiese sido una tontería porque yo no puedo quedarme en casa o comprar una *vieille maison à rétaper* con mujeres dentro, no tengo dinero, no tengo un maldito céntimo desde que liquidé la vida de familia y estoy hasta los cojones de cenar pan con aceite. Pero no es tan malo mojarse la cabeza, pensar en Florence y empaparse el pelo, advertir hilillos de agua deslizándose por el rostro abajo. Siento una necesidad de empaparme las mismas gafas oscuras y caminar a lo largo de la playa mojándome los pies en la línea de agonía del agua, como en los viejos veranos del recuerdo, ah qué cosas, llega un momento en el que lo mismo descubrimos que el hombre es capaz en efecto de un cierto estado de solidaridad, discretita y sin ambiciones, una pizca histórica tirando a verde oliva, momentos de gran emoción y tal; y el lío que transporto en la cabeza es tan tremendo como para tomar y guardar el cerebro en agua una buena cantidad de tiempo; lo tendría en el lavabo y lo vigilaría todas las noches, cuando fuera a lavarme los dientes, o mejor en un vasito al lado de la cama, como las dentaduras postizas. Florence, me temo que esta tontería no te hiciera ninguna gracia, no vayas a creer que me la hace a mí; también desearía evaluar cuánto

hay en ellas de locura, de *showman* y a lo mejor de humano, y cuánto —exactamente— de hábito pernicioso; estaría dispuesto a reconocer que hasta de movimiento de autodefensa, esa costumbre tan psicológica. Florence, yo quisiera saber por qué soy un tipo molesto y me dedico a repeler conscientemente a los otros por el sólo hecho de conocerles, y a otros por desconocerles, y a otros porque me da la gana y a otros porque es como si me lo pidiera el cuerpo. No pienso exculparme contando que carezco de la intención de herir, porque a partir de determinada edad que por dudosos sentimientos no quiero especificar, se va adquiriendo la progresiva sensación de que aunque no sea una salida —si es que hay alguna—, sí es una forma de estar en este cochino mundo, o de no estar, pero cómo voy a explicarte esto si no vas a entender ni carajo, tú me dirás. Y puedo recordar con toda facilidad aquellos momentos prodigiosamente estúpidos en que se creen una cantidad tremenda de cosas y hacemos perfectos garabos solidarios, verdaderas pruebas de fuerza con el espíritu, el cuerpo y otros anexos sentimentales. De ahí proviene un curioso David de estilo pasivo, no escéptico sino inútil, quiero decir ¿qué hemos hecho para que todo suceda así? Porque del otro lado la gente es muy feliz y sigue haciendo cosas (aunque no sea nada feliz, entiéndeme), hay tanta hermosura, y serenidad, y paz, y conciencia clara e ideas evidentes como para permanecer tranquilos; puede que nuestra infelicidad sea mezquina, pero en todo caso no lo es menos que la de ellos; y háblales, verás que han conseguido terminar el *puzzle* y están tan lejos de todo con su maravillosa conciencia, son simples, invertebrados, supervivientes que jamás dudan haber conjurado la terrible amenaza de la pequeña burguesía o el marxismo-leninismo, según los casos, tanto da. Comprenden el mundo, torpes y miopes como topos, tú fíjate, comprenden el mundo, y muchas veces perdonan o sienten respeto o cosas por el estilo; pero qué nos importa a ti y a mí en realidad su miserable apariencia de triunfadores, qué va a importarnos cuando de pronto tú quieres arrojarme a la cabeza la lata de petróleo y yo he deseado estrangularte alguna vez y diluyo esta intención en una especie de cinismo chispeante, Florence; por qué si somos dos suprimibles estamos destruyéndonos, por qué les pasamos a ellos la película, dejamos que nos condenen y nos perdonen y nos arrumben y nos conviertan, les hacemos sentirse felices, regresar al hogar, valorar su capacidad profesional, sus ideas liberales o su seguridad fascista; por qué vamos a ser diferentes de los rateros, los quinquis, los gitanos; por qué nos destruimos, Florence; por qué te vas, dímelo (oh, ayúdame a callar, Florence, no debo saltar, no quiero destruirme, lo necesito); supongo que no sabías dónde íbamos a terminar, la clase de tipo que era yo; una hermosa muchacha bajó de Lyón; ojalá te

hubieras quedado allí y no hubiese yo tenido que probar a entender nada desde este rincón, Florence, pero no me abandones, yo no sé qué puedo prometerte, pero no lo hagas; no voy a echarme atrás, pero inventaré algo, pero no te vayas. Ahora serías capaz de saltar histérica de risa o golpearme hasta caer agotada al suelo si te dijera que te amo, y es cierto que te amo, Florence, muy gracioso e ineficaz ya, como no lo he hecho nunca excepto contigo, desearía hacerte feliz como algo que no sé qué es y lo deseo; mucho más de todo lo que pueda lamentar que un día nos encontráramos haciendo el amor entre el silencio pesado de las tiendas, o quizá tú no has querido más que volver a visitar todos los días aquellos días, pero no, Florence, o entonces seguro que no sé por qué te amo, que no lo sé, además, pero tampoco nos interesa. Pero óyeme, recuerda que también comenzamos juntos porque estábamos fuera, lo sabes, y ahora van a ganarnos la partida con las manos limpias, una operación correcta: yo acabo contigo y tú conmigo. Y sí me importa porque estamos debajo del bien y del mal, del orden y del juego, y es horrible que solamente podamos destrozarnos durante todo el día y hacer el amor, agotados, vengativos, recelosos, a la noche, encasquillados en esta especie de maldita cueva oyendo hasta volvernos locos los pasos de la gente por encima de la cabeza, continuos como si ya se hubieran detenido y permaneciese un hábito de retumbar todo el techo, penetrándonos o chillando como energúmenos nosotros entretanto. Florence, no te vayas, nos destruimos por la pura desesperación de amar y no es justo, Florence, no debe ser así, no debes irte, por favor, no me abandones, no lo hagas, Florence, no me abandones.

Debajo de la carpa hay un silencio lúgubre que se prolonga por las costuras de la tela impermeable y en el larguero transversal del techo descansa y se extiende. Uno puede estar sentado en el suelo con la actitud de un pensativo e incisivo Buda de marfil, dejando caer la mano que sujeta el cigarrillo sobre los tobillos cruzados. Puede estar pensando o solamente inmóvil, perdidos los ojos en el color naranja de la tienda. Pero pienso, prefiero continuar mi vieja meditación bajo el sopor de la carpa y el vaso de ginebra a la derecha, con un dedo de agua nada más, Florence. Florence, no conozco Lyón, supongo que será una ciudad grande y perdida, quizá sea como San Sebastián y llueva a menudo durante el invierno, de esa manera como se moja París, en la que luego uno sale a dar una vuelta entre los charcos y descubre la extraña tristeza del Boulevard Arago, melancólico y húmedo. La gente hablará francés y comprará Gauloises cerrando los paraguas bajo el toldo del estanco o refugiándose en las terrazas de los bares rodeadas de cristal para tomar una antigua copa de *Pernod;* es muy hermosa Francia

cuando uno llega y camina fascinado por las ciudades, que parecen más limpias y frescas y son distintos los colores de las tiendas, los anuncios, los diarios, los automóviles, los cinematógrafos, yo mismo comprando y paseando libros que no leeré jamás porque las librerías son tan grandes y hay tantas cosas. Florence, podríamos haber viajado a Francia muchas veces en un viejo dos caballos que quizá hubiésemos comprado de segunda mano, y lo más seguro es que se le soltaran las ruedas al arrancar, gris y feo, maravillosamente incapaz de hacer una media de noventa; podríamos haber hecho tal cantidad de cosas como para no haber tiempo de respirar más que el oxígeno mínimo y comer bocadillos de *foie-gras*, muchísimo *paté de foie-gras* y cajas enteras de botellas de leche. En fin, una bonita maravilla fantástica. En realidad qué es lo que hemos hecho, independientemente de todo lo antedicho. Tengo el cerebro como en otro lugar, no recuerdo que hayamos hecho otra cosa aparte de ser felices a ratos y no serlo casi siempre, levantarse y trabajar y comer entre medias, volver a casa, dormir, tanto salieran bien o mal los días porque estábamos por encima de ellos y de nosotros mismos aunque nosotros prefiriéramos que trascurriesen los días, terminasen y ya; o no, estoy mintiendo, lo prefería yo y tú peleabas como un pobre diablo cogido en la trampa al salir de la cama. Quizá, de todas maneras, no pretenda más que acariciarme un poco la barriga o echarme apaciblemente las culpas, entonces hablo tranquilo y no me importa aceptar todas aquellas cosas que nunca he aceptado hablando, chillando contigo. En el espejo que cuelga del palo posterior me parece que tengo un cierto aspecto suficiente, satisfecho, pero muy hijo de este siglo, hambres y dramas, la bomba atómica y la guerra fría, una pizca de nihilismo y la leve sombra de la barba que rasuré esta mañana; para ti, para Florence acorralada, supongo que no es un rostro perdido, imagino el efecto que te causaría explicándote escatológicamente mis actitudes de vida en un cisco de los habituales sobre el pescado del día o alguno de mis despilfarros particulares: curiosa esta manera nuestra de destruirnos mínima y satisfactoriamente cada día, una labor de hormiga inteligente y sin prisas, minuciosa, eficaz: un modo de vida, una manera de establecerse despacio e incluso olvidando el lógico final de vez en cuando. Florence, nunca te traje flores, ahora lo recuerdo; quizá tuvieras razón y yo soy un especialista en egolatría, es un detalle tan importante si uno sabe lo que simboliza... es probablemente que (no sé) fuera fácil hacerte feliz, o mejor dicho: contrarrestar (probablemente tampoco deseabas eso, una manera de hacer más cotidiana la destrucción, más ínfima, más encantadora); pero tampoco deberías dejarte seducir por tipos metaignorantes como yo; no, nunca te compré flores, rosas rojas punteando un ramo de varas de almendro

que revienta de capullos rosados, Florence, y estoy deseándolo ahora, te juro que a punto de llorar.

¡Cualquiera le da vueltas a las razones por las que te viniste conmigo! Con seguridad más simples y táctiles de lo que yo crea, pero yo soy quien desea contestar. He meditado a menudo el trabajo que me llevaría seducir a una muchacha española y pienso que no demasiado, aunque sea muy pedante ir diciendo que conozco sus resortes, pero mi estilo de educación lo hace factible, y hablo de las muchachas habituales de mi clase, subsección de honestidad, libertad futura y apego a la tradición para no encontrarse un día en una cama sin las espaldas cubiertas, tú me entiendes, supongo, porque hemos hablado de ellas, y realmente es fácil por más que debamos utilizar los modales de un novio, valga la expresión, quiero decir ahora, claro, no cuando las frecuentaba como un dulce soñador encogido muy lejos del final de sus estudios. ¿Pero a ti por qué te atraigo?, y lo sé, y debo preguntarlo, es muy confuso, quiero decir que quizá el descubrimiento de la realidad del mito, de mi propio subdesarrollo, caprichoso, tarado, irracional, te ha convertido en esa persona que no puede soportarme, excepto en la cama. O es probable que la muchacha española tampoco lo hubiera soportado. O acaso es la miseria económica, *mi* manera de conducir e imponerte esa miseria tal como yo la entiendo; sin embargo antes que esto para ti ha sido mi pasividad y sus paralelos, imagino, lo que viene a ser lo mismo, está entralazado; ¿o te estoy supervalorando de alguna manera sentimental?, a lo peor de esa forma por la que uno espera irracionalmente conseguir la recuperación de algo, qué irresistible banalidad, ¿no? De modo que ¿cuál es la razón por la que yo te amo? Continúo sin saberlo, y esto es como confirmar que mi pregunta a ti era inútil, lo es ya, claro, ahora con el maldito suceso, cuando no hay remedio por fin. Deseo tu cuerpo, tu cualidad de moverte o el estilo de ocupar un lugar, estar y respirar, tus ademanes, pero no sé lo que significa todo esto, el mismo desear volcarme ya perdido entre arenales de cinismo cómodo, eso deseo y en eso te amo. Y adelante: ¿por qué casarnos? Es como creer que todas nuestras fobias las vamos a encarrilar y, ahí está, se han vuelto contra nosotros mismos, la opresión, el miedo y la miseria, tantas más, todas. Oh, no, excelente estupidez. O las razones por las que yo lo hice, al menos, puesto que representan una curiosa faz de mi inutilidad, pues de qué sirve desencallar de tantos lugares (pura ficción), cómo uno puede sufrir o imaginar que ha sufrido si, en última instancia, las coordenadas de enfrente le tienen cazado sin necesidad alguna de ir a por él en directo, tan sólo deviniendo como son y han sido siempre (¿por esto se hunde una pareja?), la fatídica

sirena que oímos cantar desde la cuna, esa dulce envoltura total que nos vuelve existencialistas y neuróticos al final del bachillerato, impoluta en su esencia, poseedora hasta el final, como una graciosa y aérea quinta columna arrullándose en los canalillos del cerebro. Podríamos haber vivido en Francia y ya he perdido la noción de cuál era la diferencia; podríamos haber hecho mil cosas excepto casarnos, pero somos primitivos y torpes, estamos bajo la red, nadie se libra de sus ancestros y animalmente funcionamos desde tan atrás de la tradición. Podríamos habernos unido al fin y al cabo, pero es justo lo no conseguido jamás, mientras aplicábamos ceremoniales y protestas en un rincón de la habitación. Cuál es, Florence, el valor que otorgamos a nuestra capacidad de vivir con los muebles imprescindibles y la obsesión extenuante del alquiler, si sólo esas formas nos han hecho caer en aquellas taras que no estaban dentro de nosotros ni lo estarían nunca mas que en potencia, en la potencia de un raíl de generaciones y ya, mientras pensaba y pensaba a causa de ellas que la ciudad se empequeñecía y yo necesitaría abandonarla, hurgar otros lugares donde pudiese vivir más cerca de mi nuevo estilo, ja, mejor digamos mi antiguo y fraternal desastre, ese viejo compañero, ese viejo animal de la infancia; lástima, de nuevo la tarea de rehacer tantas cosas pero ahora, en el ahora exacto desde el que te hablo, de este lado, no puedo sino decirte a la desesperada no me abandones no me abandones, créeme, es lo único que puedo hacer por nosotros dos porque es inútil que no te vayas y es alucinante que lo hagas y ni eso pueda retener ya, pero claro, no te vayas. He aquí que desenvuelvo cuidadosamente un cigarrillo, es notable existir agarrado a estas hebras, sorbiendo humo, necesitar las briznas que desmigo en la mano para charlar contigo un rato, un lugar y un sentido, hacer ese benévolo examen de conciencia que ha de realizarse en ocasiones tales; malo este momento para acercar recuerdos y quién sabe a dónde nos llevarán. Desearía sentarme fuera de la tienda, tenderme boca abajo, el periódico abierto, el humo del cigarrillo y la lectura trasegando ginebra helada. Sí, porque estoy aquí particularmente enfangado en un asunto que no me gusta, necesito un mínimo de humor para desarticularlo con bromas pesadas, frases graciosas y cínicas. En su conjunto ha sido una mala idea venir al «camping», a pesar de la tienda gratuita y otros accesorios, incluso los últimos pedazos de tu paga extraordinaria; ha sido tan espantoso como para que ahora yo tenga que ordenar mis actuaciones pacientemente: vicio adquirido en las congregaciones de los colegios de pago, ahí donde tú me ganas, tu origen escolar está más cerca de un liceo ramplón y óxido. Ah si hubiera yo sido persona sensata! Caminarías por espesas alfombras y títulos de ingeniería, compensaciones sumamente interesantes.

Sí, temo que la miseria te haya sacudido más de lo que yo creo (a mí también, la miseria no une, en todo caso la lucha contra, y un matrimonio no es una masa a determinados efectos), temo que siempre has deseado salir del saquito pequeñoburgués de tu familia, pero conmigo no te engañabas. Bueno, creo que ya estoy suficientemente convencido de que nos engañábamos, es decir, no sabíamos, es decir: *pas* de tema. No te hago ningún favor, pero comprende que necesito coartadas, una o dos simplemente, sin ostentación. Historias que corroen las tripas con exactitud destructiva, no me obligues a pensar otra vez en el lejano encontronazo en la playa, no es juego limpio de tu parte, soy tan sentimental. Estoy rememorando, por ejemplo, retrocediendo unos días tan sólo, el viaje en tren, no antes, las últimas horas de nuestra estancia en Madrid, no sé cuándo te he visto antes tan cuidadosamente feliz en los pequeños instantes preparando las cosas, vuelvo a mi ocupación favorita, el estudio de ademanes, sí pero eso era exactamente, curiosa nuestra capacidad de sentirnos posibilitados para rehacer una notable cantidad de mundo gracias a que vivimos por minutos sentidos y en cada uno de ellos cabe toda la esperanza que seamos capaces de ocupar haciendo no sé qué. Tuvimos durante el viaje una enorme capacidad de humor. Reías como si la risa fuera para ti la más hermosa forma de estar viva, curioso, no lo recordaba, puedo asegurarlo, gente increíble la del compartimento; y dormiste sobre mí, vaciando el aliento en el hueco de mi camisa, me puso muy sentimental, es verdad. Hoy en día uno es capaz de creer (claro, imagínense la situación) que todo puede solucionarse, y es un error triste y cómo vamos a obviar la única desdichada manera en que hemos ido estando juntos. No, poco sabemos en realidad, o poca capacidad de amar si es que amar resulta una mensurable situación-límite ¿lo es? aunque crea eso supongo que ha sido mi coartada para tapar demasiados asuntos entre nosotros dos. ¿La forma límite? Oh, bueno, hay que salir a cuchillo, lo dice la palabra, pero ¿hemos, he podido? ¿O qué es salir a cuchillo? ¿O a dónde va una situación-límite si es que su propia definición es un hermoso puente de plata a mi fatal y afectuoso individualismo? David, David retírate a tus aposentos y déjate vencer por el sueño; creo que incluso ahora, en el presente número de nudismo intelectual, también estás mintiendo, lo justo para ser honesto y toda la fanfarria, pero no eleves excesivas ilusiones, está cobrando el aire de un hábito vicioso, muy mal asunto. ¡Qué maravilloso logro el de silenciarme el cerebro hasta los bordes del vacío, tan sólo durante media hora! El cerebro y los ojos, los ojos y el olfato, el tacto, no gustar ni oír y huyan de la memoria los trapaceros corpúsculos recordatorios, y caliéntense al má-

ximo los motores impensantes, silencio por exacerbación de las meninges.

Du tabac. El sopor de la tienda es ya angustioso. A medida que invento posturas nuevas son más dolorosas, empiezo a tomar en cuenta el tirarme por un barranco y hallar la paz. ¡Chssst! No hay más que arena en el suelo de la tienda y yo, Sísifo, expulso y expulso desde que nos instalamos. Florence, te enfadas por esas cosas, no soy un vago, lo he intentado con el pañuelo y estuviste a punto de matarme porque regué el suelo de agua pero te juro que sigo convencido de que era la única solución para limpiar el suelo de una maldita vez. Florence, quizá se pueda arreglar nuestro desastre, de pronto reconozco muchas cosas y a lo mejor es útil, no debemos creer en lo irreversible; los hechos son irrecuperables pero no condenan la situación ¿no es así? si queremos, si tú quieres también, es como luchar, no lo he hecho, muy gracioso; digamos: tan ocupado estaba en deslindar la situación-límite famosa que olvidé mantenerla (David, por favor, no te hagas la llorona). *Du tabac,* cien veces, ojalá pudiera hechizarme con el humo y dormir al otro lado del calor. No es agradable levantar la cremallera y asomar la cabeza en el gran silencio de la gente jugando a las cartas. Salir a gatas, cerrar la cremallera y todo el cansancio se desploma a los pies, te desnivela, caer y dormir. Ayer Florence compraba postales y yo la observaba tendido donde estoy; por qué postales ¿pensabas regresar a tu antiguo hogar alguna vez? Debías estar tan expulsada de él como yo del mío, no volvimos a hablar de ello desde la boda... quien sabe, los padres acogen siempre si uno llega cabizbajo, paciente y desembarazado de lo que a ellos les turba, y así son los reingresos en el infierno. ¿Dónde podría haber ido Florence? No al hogar, a Paris quizá, una vida tan turbia y propia como la actual pero sin mí (acaso no), estamos tan bajos de alicientes que podemos considerarlo medianamente magnífico. Trabajos en alguna 100.000 chemises, una tienda de discos, ¡ya lo tengo!, una discothèque, y además es solución española si se desea, *go-go girl,* rentaría bastante más que la siniestra academia, sus reprimidos y raídos profesores, el pajerío de los alumnos, pero tú, Florence, emperrada en la falda corta, hubiese querido ser profesor a la salida, en el ratito de los tintos en el bar de abajo a la diez de una jornada ya inexcrutable, triste ambiente, no desearía volver a mi antiguo bachiller, cera, tinta sucia y retretes, gruesos jerseys con coderas, la estufa, los techos altos, un viejo piso donde agonizar, en esencia el paisaje moral de mi bachillerato es el mismo de tu academia de barrio viejo, señora profesora de francés. Florence, ya no puedes hacer nada, se cerró, de-

trás de ti o delante de mí, la puerta condenada ahora; los efectos son los mismos, las consecuencias no. Estoy en el portazo, como tú, no sé si animarme o desanimarme, ya veremos. Ahora me gustaría saber por qué escribiste la nota diciendo que estabas arriba en el cruce y subiera a buscarte. Cuando llegué a lo alto parecía una cita para alejarme mientras unos buenos cuernos son colocados en su sitio, daba lo mismo y sólo me irritó por la trampa de alejarme en sí, no creo que fuera a darte de palos por recibir a cualquier otro; Florence, son inútiles y agotadoras esas niñadas de enviarme al alto para volver con la noche encima después de haberte buscado un largo rato; Florence, de qué sirve emborracharse desmesuradamente en el bar al final de la broma como los restantes noctívagos del *camping* hasta quedarse fritos en sus asientos. No creas que es divertido andar arramblando contigo por la playa como si fueras un saco de plomo que cae y ríe estúpidamente, en aquel estado no podrías ni hacer el amor, sólo caer de culo y reír, brillante espectáculo. Confieso que no tenía intención de entender estos números, si hubiese algo al final acaso mereciera la pena hacer el ridículo tan pavorosamente y además no hay tanto dinero como para soltarlo en el puñetero bar y sí hay supermercados donde cuesta once pesetas el litro de un tinto pasable, luego dos sobres de Alka-Seltzer y adelante la noche; en cualquier caso supe que soy menos abierto de lo que confiaba ser, caminar toda la noche detrás de ti, conociendo un poco la gente de alrededor de tu mesa de borracha solitaria, tratemos de no explicarlo, por favor, sólo vuelvo a preguntarte el valor de las cosas ejecutadas así, por primera vez miento con todas las consecuencias, justo en un soliloquio de sinceridad. Florence, me deprime recordar así porque encima de la razón de los hechos está tu realidad de dos litros de vino, tu puerta condenada y la ebriedad es una ternura desesperada, una humanidad exasperante, no sé si soy cruel meditando con este amago de razonador dentro del cuerpo. Pero en última instancia necesito cubrirme, o embriagarme de alguna manera o citarte en el alto mientras yo permanezco derrumbado horas y horas, sobre la arena hasta que el mar me expulse de noche cerrada, la misma cuestión por la que ahora estoy en el alto solo, otra vez y hoy, deseando no permanecer sentado dominando el valle y la llegada del mar, fumando, la nostalgia es ahora venenosa para mí, quisiera una pelota de goma y patearla en la playa no sé cuánto tiempo, todo, ver amanecer desde la arena y ya no pensar más, no vivir sino para un silencio vacuo e inmutable, comer y dormir, no soñar, no aguardar, nada. Este infierno de sabor de boca, intoxicado de tabaco hasta los pies, no puedo borrarlo ni con envites de café o limonada, me produce una sensación de estigmatizado, Flo-

rence, no quiero cargar con tu vida, no deseo cargar con nada de aspecto humano, capaz de sentir y recordar, es eso y no me ataca ninguna pesadilla de golpe ni estoy insolado, ya está bien de fomentar la congestión, y acabemos. Estoy despierto y bajo del alto a la playa, de noche cerrada como anoche cuando me engañaste con un papelito garrapateado de cuadernos de rayas y, por última vez, estabas aferrada y ebria en tu mesa de la terraza de noctívagos y alcohólicos temporales. Me encuentro tan absolutamente despierto como hoy por la mañana al divisar tu cuerpo envuelto en el saco, de espaldas, al invadirme la tristeza, o la ternura, o la piedad, lo que me empujó a despertarte besándote largo y despacio, acariciando en realidad mi presentible sentido de la culpa y, de pronto, descubrir, como el estupor de un incontrolable e intenso dolor, la sangre que ya había coagulado en tus muñecas y luego por todo alrededor, Florence, no sentí miedo, horror, o soledad, sólo un dolor ciego y permanecí como la persona que acaba de abrir sus ojos á la mañana y observa atenta, comienza poco a poco a sospechar que, todo cuanto le rodea, de súbito, es espantosamente natural.

Aquí, debajo del alto, a la mitad de la carretera de bajada, por un boquete entre los árboles vése el *camping* extendido sobre la arena, pedacitos predominantes de colores azul y naranja. Supóngase que entre tanto alguien hubiera descubierto el cadáver de Florence en la tienda y ahora se estuviese armando un revuelo de todos los demonios, batidas de la Guardia Civil y vecinos por el monte, etc. No me produce el menor miedo. No niego que pudiera estar aterrado cuando sucediese, fabricando coartadas para el caso de que no aceptaran el suicidio. En fin, si se les ocurre sospechar de un crimen ya encontraré la manera de arreglármelas, no me preocupa mucho en tanto Florence ciertamente se ha suicidado y hay destrozos mucho más graves por aquí dentro que una situación equívoca y rocambolesca, naufraguemos en otro escollo. ¿Qué hacer ahora, Florence? No deberías haberme enfrentado con la muerte así, vas a desaparecer de la tierra y no puedo soportar tu cuerpo inerte, perdido, no huido, lejos, junto a algo otro, muerto. Florence ¿cómo se puede morir? ¿Cómo puede franquearse así en un sólo acto la destrucción? Sospecho que comienza a ser preferible la tortura a la nada, oh, siempre, siempre antes que no ser, todo, cualquier cosa. Si supieras la totalidad del contenido, el significado de *desaparecer*, si pudieras estarlo sintiendo desde mí como ahora... No, no entiendo, mortalmente incapaz de comprender, he temblado ante la muerte de un perro pero no la he sufrido, después. Tu cuerpo, Florence, no se mueve. Tus ademanes, tu

ropa, el sonido del despertador en tu mesilla de noche, las tazas de loza, los pañuelos sucios, ya no existe nada. Florence, te he penetrado con todo el amor del mundo y ya no me sirve de nada, he seguido el rastro de tu cuerpo con mis dedos: ya ha dejado de ser, no sirve, no existe, no puedo expresarlo, no tiene sentido el recuerdo y sí una dirección, su base: el dolor, malditos recuerdos. El bulto, las manchas de sangre sobre la lona azul, definitivamente no quisiera moverme jamás de aquí arriba, hay algo tan horrible delante como realizar todos mis actos cotidianos sorprendidos de pronto en un desierto de arena: ridículamente inútiles. Tu muerte tiene la misma frialdad exacta de una lapa arrancada de la roca, también la misma piedad exterior que a veces he sentido por la lapa, la piedad que me impele a devolverla a la roca y asombrosamente se aferrará de nuevo, va a sobrevivir. Florence, nos distinguimos de los animales, de estos animalitos, en que ellos no pueden suicidarse, permíteme un pequeño sarcasmo que contribuya a tu inexistencia. No, no quiero bajar porque habremos de avisar a medio mundo, el juez y la Guardia Civil, organizar la turbamulta y olvidarme de ti y de mí para formalizar montañas de asuntos y papeles y detalles. Imagina, formalizar, es lo más correcto en los momentos presentes durante los cuales soy un circunspecto viudo, y de ahora en adelante. Déjame pensar porque es probable que la tortura valga menos que la nada, ahora que tras tu nada va a dar comienzo mi tortura. Si yo fuera el feliz creyente de los tiempos colegiales estaría invadido de consuelo y resignación, pero es probable que fuera el mismo miserable sujeto que exteriorizo, aunque mejor vestido, sí. En mi papel de David-hoja-de-árbol o David-a-extinguir-por-toda-la-eternidad tan sólo permanece un sentimiento irracional de inmortalidad y una conciencia del horror continuo, o de la vida, si prefieres, ten compasión de mí, Florence, tú que ya has finalizado. Es preferible dormir, deslizarme por el banco de piedra del alto y dormir, despertar al frío de la madrugada y alzarme, bajar a recoger tu cuerpo, olvidar que has muerto y empujarte hasta el fondo de la tierra. *Du tabac*. Si termino la cajetilla tendré que bajar a por más y está claro que ya no subiré otra vez, el tiempo aquí arriba va medido, es el de los dos últimos cigarrillos. Comenzaré a bajar. Es muy fácil dejarse caer a plomo por el acantilado, con toda seguridad no llegaría vivo abajo. Y si lo hiciera no sería por tu muerte, Florence, sino por una razón más turbia y más irónica: volver abajo es cargar con tu cadáver al fin del mundo, probablemente no tenga dinero para trasladarlo a Lyón, probablemente no lo tenga ni para sacarte del área del *camping* y van a encajarme días de interminable pesadilla, vueltas, interrogatorios, *tortura*, y nunca he sido penitente. Florence,

no estoy dispuesto a purgar así, sólo dispuesto a esperar aquí el retroceso del tiempo y podamos salir al bar, me emborrache contigo y nos derrumbemos sobre la playa al amanecer. Florence, no dejes que ellos se metan por medio, te instalen en una sucia caja y embarques a Francia, o acabes con tus huesos en una fosa civil de las cercanías de este *campings*, yo detrás compungido, firmando papeles, haciendo juramentos inexplicables y macizos, mostrando el libro de familia, no me obligues a ir abajo para conocer que hasta en los últimos actos rituales estás también lejos de mí, me has colgado en la pirueta perfecta de una venganza por la cual no te sajaste las venas. Desvarío. *Du tabac.* Florence ¿no puedo hacer las cosas de otro modo? No acompañarte a la famosa tumba como un poste sino hacerte volver a la tierra con algo más de gloria de la que trajiste, con un poco más de fantasía. Hablo en un lamentable e irreversible tono de resignación, doy tu muerte por sucedida y ninguna evolución especial ha sobrevenido, gradual y lógica para llegar a este estado sino que de pronto estoy más cansado que antes, cazado, mejor bajar y comenzar la actuación a tu alrededor. Los recuerdos son accidentes por supervivencia de la memoria. Y de nuevo las tazas, la falda tableada, el chasquido del interruptor... como un caleidoscopio mareante, nauseabundo en su rodeo del dolor avecinable, ecos que regresan a su origen contigo, ecos que permanecen, una macabra y lacerante danza inseparable de la vaciedad. Estoy triste, Florence, tan triste que creo que está lloviendo, el sonido depositado en la hierba nos ayudaba a dormir; Florence, cómo no voy a volver sobre el vello rubio y minúsculo en las ingles, los labios dormidos, la cicatriz, el olor de tu ropa, las medias colgando del aro de la ducha, la sucesión de tu cuerpo a diario dos años es la clave de la desesperación inmediata, el saber a la larga, intuirlo ahora, que sí los he vivido pero *no son,* vivido para... nada y, además, David, quizá es que no has hecho nada más, entrégate de una vez. ¿Entiendes? No, no. Mi madre me enviaba al colegio con un bocadillo de mortadela para media mañana; a las ocho en invierno hacía un frío espantoso por la calle y estaba muy oscuro, el suelo cubierto de agua y movible, como charol, nos alumbrábamos con los faroles de la calle. Salir de casa como si en ese momento hubiesen abierto el portal era entrar en otro mundo, hostil y bocadelobo, con las narices y orejas cubiertas por la bufanda, el paso rápido combatiendo el sueño, el dolor de las legañas, y gente y un gran silencio rasgado de chirridos. Me recuerda una gran pena ese pobre niño, una piedad enorme de volver a encontrarle (algunas veces sucede) en el metro observándome con los ojos muy abiertos por encima de la bufanda y el abrigo que le congestionan, colgándole el carterón, sujeto

a la barra de la puerta, apretando con fuerza a ratos, relajado otros, el bocadillo, cubierto de color marrón, desvaído y mierda, creo que no te he contado nunca estas historias, era más simple y tenía mucho miedo a perder el dinero del metro, quizá te hubiera gustado conocerme entonces, seguro que me habrías querido mucho más... perdón, es una macabra broma. Sí tendrías una gran piedad y me harías daño, siempre se les hace daño, creo que por eso no he deseado tener un hijo. Basta.

Aguilas sobrevolarían la cumbre de la montaña, dos. No fuera malo volverse un poco águila y planear sobre todo alrededor, incluidos yo mismo, David el vivo, y mi esposa, Florence la muerta. Hay un ser en mi casa de cuerpo presente y yo soy el espíritu ausente que quisiera ser no más lejos de ahí, por ello doy vueltas como una modesta peonza descolorida levemente con el uso. Debería descender, pero de mi propia cabeza, y ayer tarde solicité a Florence que por favor me lavara la cabeza esta mañana; la cazuela con el agua para calentar aún debe estar sobre el hornillo, y el champú para cabello graso junto al jabón en el lavabo. Probando pequeños botes con el culo en el suelo resuena la loseta partida, lamento descubrirme, mi hogar madrileño es tan escaso y sucio que me avergüenza darlo a conocer. No es bueno que el hombre esté solo, haré un David a mi imagen y semejanza y le enviaré a un cine refrigerado. Esto es cruel, despiadado, alucinante como caminar por un desierto ardiendo de ira, creo que voy a estallar de pronto y demolería esta casa para calmarme, existen los recuerdos, este macabro ronroneo de lo perdido procedente del cuerpo mismo, e indestructible, qué tentación de acabar, como tú has hecho. Chsst. Todo el color de esta habitación se lo ha comido el calor, y los barrotes de la cama donde yaces, Florence, es tremendo. Se hace necesario ir teloneando el drama en tres actos de personaje único que represento tan cuidadosamente desde hace un buen rato, purgación o masoquismo, a la gente le cansa mucho más de lo imaginable este tipo de escenificaciones, pero no dudan que el esfuerzo interpretativo es la cima del arte de las tablas ¡un actor para toda una obra! Debo terminar, pero de alguna forma extraña, brillante sin llegar a la espectacularidad, sobrio y afectivo, palabras justas, gestos adecuados, envidiable vocalización, los ingredientes necesarios para el gran público en las galerías colmadas. *Du tabac.* Con un buen *pick-up* tendría que escuchar ahora el adagio del concierto de Brandeburgo número uno; naturalmente nunca hemos comprado un *pick-up,* qué vitalidad tan insolvente la nuestra. Oh, vitalidad ¿qué ha sido de mi vida en estos últimos años? Santo cielo, en unos años habremos muerto todos, es una antigua tradición. Has concluido

de una forma innoble, con tu permiso, o dicho de otro modo jamás te perdonaré que no me hayas hecho recoger tus últimas palabras. En definitiva todo está bien y es correcto que no tenga nada que ver con tu muerte, que esté situado en el lugar de destino del sorprendente telegrama matutino, y eso es así porque es nuestro amor más desdichado, porque has tenido que levantarte de madrugada, escoger una de mis cuchillas de afeitar, calentar un poco de agua y apoyar la frente en el espejo, entrecerrando los ojos para evitar unas lágrimas. Oh, Florence, no, calla, perdóname, supongo que lo más espantoso de todo fue la necesidad de sigilo que te impusiste. *Du tabac.* Voy a escribirte una carta, es lo más fácil y siempre tan inexacto. Querida Florence: Todo es curiosamente fúnebre en estos momentos; duermes mientras yo permanezco con mi cantidad de recuerdos y, sobre todo, con la ausencia de los más necesarios, de los *tuyos,* sabes muy bien. Es tan cierto haberte engañado que ahora me produce risa y, además, no estoy convencido de aceptarlo, engañado en nuestra forma de vivir, así pues lo único grave. En casa hace un calor del infierno y tú has manchado el colchón con la sangre de las muñecas, seguro que no va a haber modo de limpiarlo y si lavo el colchón ya me explicarás cómo duermo, tengo los riñones destrozados por tu culpa, llevo horas sentado en el suelo frente a ti, las baldosas están calientes; reconoce que no es una buena ocasión para que solicite perdón. Además, yo estaba al lado, durmiendo mientras actuabas por la otra cara de la pared manipulando la cuchilla, consumiendo los últimos ademanes antes de volverte a la cama, no lo entenderías, para qué seguir. No he asimilado aún que haya sucedido, como es verdad que esta mañana no vamos a pelearnos porque no he hecho la casa, que me toca. Se debe estar bastante incómodo ahí muerto de cualquier manera, sin poder contestar a mi retahíla monologal. Hay una cantidad bárbara de moscas, estoy continuamente levantándome para que no se arremolinen junto a tus muñecas, deseo coger a una y arrancarle las alas, quemarla con la punta del cigarrillo y luego tirarla a la calle para que la atropelle un automóvil mientras me lavo las manos con asco. No he pensado en mi muerte en ningún momento, ¿significará algo? Te amo, Florence, entristecido al pensar todo lo que me has amado tú y este final y... No tengo ninguna gana de hablar contigo, comienzo a estar harto, tengo necesidad de salir y caminar por Madrid hasta las dos o las tres o las seis de la madrugada, volver luego con la policía, liquidar, limpiar un poco el colchón y dormir, dormir así como dos días enteros. Horrible, la señora de arriba ha vuelto a largar todo el volumen de la radio, mierda de pisos interiores. Tenemos encima (oh, perdón) tengo encima un cúmulo de detalles que parezco la tipificación de la miseria, y qué cansancio, y pesadez, y aburrimiento, estoy

seco, sin una puñetera bebida en casa, acabemos de una vez, pero el calor, aguardar, aguardar hasta que se derrita el mundo y salir a dar una vuelta por la espesa pasta de escombros. *Du tabac.* Florence, Florence, qué bonito suena, me gustó mucho entonces. Y bien, ya no hago otra cosa que repetirme, zumba y zumba, avispa deshidratada dando vueltas a tu alrededor, y además estaba escribiéndote una carta, no sé donde me he quedado, pero el sol permanece inmóvil desde el mediodía. Buena suerte, lo siento, es una forma de decir, por favor, ¡ayúdame a callar! Cuando emplee el famoso concepto, *nada,* ya sé que lo engrosas desde ahora, será más entrañable, claro, me muero de calor, Adiós y adiós. Te quiere, David.

José María Guelbenzu
Illescas, 145
Ciudad Parque Aluche
Madrid - 2

P O E M A S

POR

CESAR ULISES GUIÑAZU

EL BALDE

De todas mis habilidades, cultivé como a un espárrago y llevé hasta el [fondo
como a un balde
la de nunca tocar fondo.
Cosecho pareceres, opiniones, agito un cóctel de certezas y sospechas,
consulto a enamoradas, a cautelosas, a rencorosas,
a ciertos amigos a los que enseñé a cabalgar y que me enseñaron a leer,
sumo y resto y digo:
ni elegido ni maldito, apenas
monstruosamente incompleto.

LA VENTANA

Unas pequeñoburguesas cortinas, bordaditas y pobres,
cubriendo el vidrio como de olas.
Esos pliegues tienen algo de sable, algo de viento.
Los oscuros travesaños siempre, y detrás del vidrio
un gris-amiel
un gris en esta hora eterno.

FUEGO

Fuego en las entrañas, lento poema silencioso que quiebra el silencio, la seriedad, la simulación; dulce alcohol seco que borra la convención, la concesión; salado y lento sexo húmedo que burla la nadería, las nociones, las normas; amargo aroma a almendras amargas que apaga

la nadería,
el silencio,

la convención,
las nociones,
la seriedad,
la concesión,
las normas,
la simulación.

Fuego en las entrañas, bala alojada, fuego infligido que concluye con la precitada, vieja y clásica columna de iglesia.

VISION DE EXILIO

Cuando te pringa la tristeza como una telaraña rota de noche con la cara, cuando la soledad que tu corazón disimulaba triza los espejos, decapita los fantasmas hembras y machos, y ya sin hipocresías se instaura en tu pieza mientras el mundo, en forastero, sólo inflige apetencias, cuando hay poco cristal para la sed y cordilleras de granito para el olvido y tu mayor fortuna es una titubeante memoria, cuando el día es de indecisa arena y la noche una brasa solitaria, cuando llegás a ser, mientras más te quedás, más ser de lejanías, empieza la tentación de reconocer tu única voz en un mero arroyo de la infancia, el Tiempo insidioso te dicta que toda vida es pasado y el alma se torna lugareña, se dice amasada por un idioma, algunas esquinas vulgares, algunos rostros;
pero volverás al café, al arroyo o a la higuera y corroborarás que la vida, otra vez, se ha desplazado.

ESPERO

... de tu alteridad la mismidad, de tu distancia la fusión completa, de tu indiferencia los generosos humores de un deseo nunca claudicante, de tu eterna montaña la playa voluble, de tus noches la luz y de tus días los astros, de tu compañía hondas esmeraldas de soledad, de tu mar el manantial y la sombra del bosque, de tu cortesía los dientes y las uñas, de tus cuidados una muerte de la que resucite para morir de nuevo, de tu vestuario una piel tersa y salada, de tu intimidad escondida y sellada la dispersión y el desgarramiento, de tu buen sentido un acuerdo para lo excepcional y tolerancia para lo sólito, de tu rutina

como excepción el tedio, de tu bondad la crueldad cómplice, de tus virtudes la connivencia de los defectos, de tu lógica una cópula de contradicciones, de tu debilidad nada que no cueste y que no agote, de tu tiempo libre ninguna hora muerta y de tu fatiga una paciencia utópica para dar a luz al Absoluto, de tu alteridad la mismidad, de tu distancia...

SAUT SUR PLACE

Como en el tópico del criminal obsesionado por el lugar del crimen
mi vida retorna a los mismos aunque otros sitios
en ellos vertí la sangre
sin humo sin color ni calor
sin materia
en ellos
        los lugares de la culpa

Mi vida vuelve aunque otros a los mismos sitios
torna retorna se complace cree irse
en perfecta asesina visita agitada esos parajes blancuzcos sórdidos de [nada
se revuelve gira hiede progresa
poseída corre frenéticamente hacia la sombra
y no se mueve.

LUGARES QUE VISITO

A veces, espejismos de extraviado en las arenas
—las del vasto desierto y las del reloj de arena—
lugares de la anemia de la esperanza, del cuarzo
de la indiferencia, del plural cansancio,
del roce de los dedos marmóreos del suicidio o el cáncer,

a veces honduras sensibles,
la furiosa discromía de quien pintó un padecimiento
que no puede nombrar
y que no descansa,
la gruta exigua del sexo y su desesperada estalactita,
en resumen un vario orbe audible, visible, tangible, donde

como nimias plantitas crecen algunas certezas segables
y todos los objetos.

¿Y nada más? No. Late
el amor en horizonte púrpura —hay un modo de visitar el horizonte—,
se lo siente vibrar entre piernas y sobre bocas, se derrama blanco
su clamor sin término
y sin total respuesta:
visito a quienes agonizan en turbas de adobe,
remotos habitantes de mis patrias, y
en cada loco sano advierto que mi extravío es parte,
que el despojo del ser no tiene propietario.
¿Esto es todo? No. Hacia
adentro impera el cuento narrado por un idiota
pero quebrando el vidrio de cada ventana, desflorando la propia piel
estallan los volcanes de espacios radiantes
y allí arde el proyecto hasta que hierve su savia
y allí el ruido y la furia son selvas de afilados Valores.

¿Y nada más? ¿Esto es todo? No. Visito
otros lugares también, tierras de nadie
donde rebota la palabra.

HOMENAJE A OCTAVIO PAZ

La nadería del hombre es sin remisión. Es una burbuja del ser.

OCTAVIO PAZ.

Exigencias frente a la vida confusas desmesuradas
Que mis fuerzas no imponen
Desmedidas hijas del temor a la muerte
Mi yo es una ciénaga parda
Lo desprecio y humillo y porque tanto
Lo desprecio y humillo
No llego a visitar su límite pisar su orilla
Me absorbe siempre su fango oleoso y violeta
Entretanto
El mundo ahincadamente gira en torno al sol de luz

Y en él se agitan miríadas de burbujas del ser
Abiertas
            Abiertas
Y
Siegan algunas su irrepetible duración para dorar
La incierta existencia de otras semejantes
Y
El látigo cristalino de un pensamiento me marca
Si yo no fuera (si tú) una burbuja cerrada si pudiera
Romperla en un único diástole
Y saltar hacia la pasión
No resignarme hacia el sueño
Si el nihilismo esquizoide se mudara
En aprehensiones humanas del tiempo
Si el tiempo fuera este minuto de algo de algo-algo hasta vacío
Y no la idea de que será consumido
Si añicos hiciera mi burbuja y pudiera decirme
Abierto
          Fecundable
Abierto
          Activo
Abierto
          Extravertido
Abierto
          Móvil
Si fuera un hombre con pies y manos sangrantes y lengua reseca
No este sueño que ni sueña que meramente se sueña
Y se cierra.

SIN MAS DEMORA

Que las palabras se desdoblen de eco en eco
y dejen una gota de mi calidez en otros labios
Mañana será tarde para todo lo que hoy no me ha ocurrido
Tengo apuro
Mañana será tarde será y será mañana
y yo otra vez el esclavo de mi amo
el desterrado de este ahora que es esta palabra escrita ahora
hielo de tiempo donde un goce es posible
una cacería sin armas

un viaje inmóvil hacia mis indispensables hermanos
Desde aquí los busco y quizá los encuentre
quizá diga libro y sea un recuerdo
quizá diga humo y sea una caricia azul
o diga que más vale la espada de Teseo que rumiar el laberinto
y obre la virtud del canto
ese reclamo de pájaro en celo
ese llamar con llamas que no queman ese
tender la mano
pues es así como se da y como se pide
Que la palabra me conduzca sin más demora
Que urda el sendero y se apacigüe en llave
que sea corazón y con acento
que sea pétalo mate regadío
y que desnude las culpas del silencio.

POR AHORA

Estoy herido de muerte loco
sólo unas furtivas y ahincadas fosforescencias verdes
sostienen mi aliento cada vez más amargo
cada vez más amargo
Oh bien sé que hay sol en las playas en los campos
que desafío ingenuo a la miseria y a la muerte
hay risa en las ciudades
que en todas partes los hombres y las mujeres bullen
bañándose de vida hasta cuando la traicionan o la siegan
sé de muchos que esperan con alegre firmeza el milagro
de otros que ya lo habitan ya lo ciñen en el azúcar o el disparo o el beso
sé de los que tienen cada día una razón para afeitarse
atarse los zapatos y salir al trabajo
Todos ellos todas ellas son héroes cotidianos
respiran sin dolor y dan un paso
resisten se atormentan se reponen dan a luz hacen maldades y favores
Creen
Y yo estoy herido de muerte, visitado
Las playas me son ajenas como estrellas
las ciudades vacías como lunas
a las que perro aúllo a las que lamo perro
por fuera y por migajas

exilado de toda entraña no admitido en los sótanos
perpetuado en superficies y esperas descreídas
Lo que llamo mi vida es un museo de paciencias sin fruto
de resignaciones disimuladas
de esperanzas desesperadas
una caída sin estrépito un fracaso apagado
un poema sin luz y sin lectores

César Ulises Guiñazú
Université d'Aix-Marseille
Faculté des Lettres et Sciences Humaines
Aix-en-Provence (France)

LIBERTAD, VERDAD, TEOLOGIA

(EN LA PERSPECTIVA DEL VATICANO II)

POR

OLEGARIO GONZALEZ

I

El hombre ha sido el gran tema del Concilio Vaticano II. No se ha hablado de ello quizá explícitamente. Se ha insistido en otros muchos temas que al parecer ninguna relación tienen con lo antropológico, y sin embargo todo estaba girando en torno a ello. Se ha aceptado al hombre de hoy tal como es, y enfrentándole con la revelación se ha esperado poder así mejor descubrir qué es lo que Dios espera de él hoy. Todo el Concilio ha girado en torno al hombre, en la clara conciencia de que éste debe girar todo él en torno a Dios, por eso ha sido a Dios a quien se ha dirigido la pregunta sobre el hombre; y se ha buscado en su palabra las respuestas a las necesidades de éste.

Esta preocupación antropológica quizá no sea fácilmente descubrible para un lector ligero. Más bien parecería que todos los temas han sido eclesiológicos: la Iglesia orante (esquema de liturgia), la Iglesia en su propio misterio original y constituyente (Constitución *Lumen Gentium*), la Iglesia constituida y alimentada por la palabra de Dios (Constitución sobre la revelación divina), la Iglesia en su dimensión de historicidad, viviendo en el mundo, presente entre los hombres, no ajena a sus tareas, problemas, esperanzas (esquema XIII). Era no obstante la obsesión por el hombre lo que animaba todos estos planteamientos: ¿qué es la Iglesia, sino la forma sacramental, pneumática de existir los hombres redimidos? Hablar pues de Iglesia es hablar del hombre nuevo, tal como la revelación le ilumina y le hace posible.

Permítaseme citar un largo párrafo de Pablo VI, quien interpreta de forma clara y precisa la preocupación conciliar por el hombre:

> La Iglesia del Concilio, sí, se ha ocupado mucho, además de sí misma y de la relación que la une con Dios, del hombre tal cual hoy en realidad se presenta: del hombre vivo, del hombre enteramente ocupado de sí, del hombre que no sólo se hace el centro de todo su interés, sino que se atreve a llamarse principio y razón de toda realidad. Todo el hombre fenoménico, es decir, cubierto con las vestiduras de sus innumerables apariencias, se ha levantado ante la asamblea de los

padres conciliares, también ellos hombres, todos pastores y hermanos, y por tanto atentos y amorosos; se ha levantado el hombre trágico en sus propios dramas, el hombre superhombre de ayer y de hoy, y por lo mismo frágil y falso, egoísta y feroz: luego el hombre descontento de sí, que ríe y que llora; el hombre versátil siempre dispuesto a declamar cualquier papel, y el hombre rígido que cultiva solamente la realidad científica; el hombre tal cual es, que piensa, que ama, que trabaja, que está siempre a la expectativa de algo; el hombre sagrado por la inocencia de su infancia, por el misterio de su pobreza, por la piedad de su dolor; el hombre individualista y el hombre social; el hombre que alaba los tiempos pasados y el hombre que sueña en el porvenir; el hombre santo y el hombre pecador... El humanismo laico y el profano ha aparecido finalmente en toda su terrible estatura y en un cierto sentido ha desafiado al Concilio. La religión de Dios que se ha hecho hombre, se ha encontrado con la religión —porque tal es— del hombre que se hace Dios. ¿Qué ha sucedido? ¿Un choque, una lucha, una condenación? Podía haberse dado, pero no se produjo. *La antigua historia del samaritano ha sido la pauta de la espiritualidad del Concilio.* Una simpatía inmensa lo ha penetrado todo. El descubrimiento de las necesidades humanas —y son tanto mayores cuanto más grande se hace el hijo de la tierra— ha absorbido la atención de nuestro sínodo ecuménico (1).

He ahí el Concilio y al hombre en reto fuerte y en apuesta dura. La asamblea conciliar ha tenido la valentía de aceptar al hombre como es, y ante sus exigencias de humanidad, ella le ha contestado con una sola exigencia: sé hombre hasta el fondo, sé fiel a las raíces últimas de tu humanidad, escucha la voz, la sonoridad más profunda de tu ser humano: es decir, *sé libre en la verdad de tu existencia,* que es la verdad de Dios. La dimensión en que el hombre se acepta, se vive, se proyecta y se trasciende a sí mismo la llamamos libertad. He aquí cómo la libertad del hombre y la verdad de Dios son las dos columnas vertebrantes de todo el acontecimiento conciliar, que como tal es a su vez fruto de un clima de existencia cristiana libremente vivida, fruto de una libertad de búsqueda, libertad de diálogo, libertad de investigación del pasado y no menos libertad de prospección del futuro.

Pero aquí surge el problema: ¿cuáles son la verdadera verdad y la libertad libre del hombre? Vean cómo es una opción metafísica la que condiciona toda palabra sobre el hombre, también la palabra conciliar pronunciada sobre él. La concepción de su libertad está condicionada a la concepción que tengamos del hombre como tal y de su situación en el mundo. Una teología de la libertad, por tanto, seguirá a una antropología teológica. Preguntémonos ahora: ¿qué es lo que radicalmente nuevo el teólogo, o mejor la revelación, nos dicen sobre el hombre? Que

---

(1) PABLO VI: *Discurso de clausura del Concilio* (7 de diciembre de 1965). (Edic. BAC. Madrid, 1965, p. 816.)

sea un ser racional, o espiritual; que tenga una dimensión de comunidad; que su capacidad de intelección y de amor trascienda lo finito; que su esperanza no pueda resignarse al horizonte de la temporalidad; que por tanto la muerte no pueda ser la última hazaña humana: todo eso es el acervo de saberes que el hombre ha ido acumulando sobre sí mismo. Un amargo saber no obstante: porque no logra claridad definitiva. El hombre se torna un problema para sí mismo, y su última palabra es un interrogante esperanzador (2).

La respuesta bíblica es asombrosa en su brevedad, y acostumbrados a ella no provoca ya en nosotros la admiración sobresaltada: «El hombre es imagen de Dios, a él semejante» (3). A estas palabras veterotestamentarias se unirán las del N. T.: «Dios nos predestinó a ser conformes a su Hijo, imagen visible del Dios invisible» (4). El hombre queda pues ya «teológicamente y cristológicamente religado» en su ser y en su intelección. Sólo existe en cuanto tiene una procedencia, una conformidad, una tendencia hacia Dios origen, ejemplar, meta, que eso significa ser ser el hombre imagen de Dios. Y si sólo es en cuanto es en él, desde él y hacia él, sólo será comprensible en esta relacionalidad constituyente. Sólo quien conozca el ejemplar conocerá el ejemplado. Sólo quien conoce a Dios, pues, conoce al hombre (5). Deberíamos explicar aquí simultáneamente cómo a su vez sólo quien conoce al hombre conoce a Dios (6). Ahora ya entenderemos mejor el lenguaje de los místicos para quienes el mejor ser del hombre es el que radica, pervive y subsiste en Dios. En él somos de misteriosa forma, por eso en él nos buscamos inevitablemente. Oigan sólo aquel texto de Santa Catalina de Siena: «En tu naturaleza, deidad eterna, conoceré mi naturaleza» (7), o aquel otro

---

(2) «Todo hombre resulta para sí mismo un problema no resuelto, percibido con cierta oscuridad. Nadie en ciertos momentos, sobre todo en los acontecimientos más importantes de la vida, puede huir del todo el interrogatorio referido. A este problema sólo Dios da respuesta plena y totalmente cierta, Dios que llama al hombre a pensamientos más altos y a una búsqueda más humilde de la verdad.» *Constitución sobre la Iglesia en el mundo actual*, 21 (BAC, 235).

(3) *Génesis*, 1, 27.

(4) *Romanos*, 8, 29; *I Corintios*, 15, 49; *II Corintios*, 3, 18; 4, 4; *Colosenses*, 1, 15.

(5) «La fe es la vida de la humanidad por la interpretación exacta y sublime que da del hombre (¿no es el hombre, él solo, misterio para sí mismo?), y la da precisamente en virtud de su ciencia de Dios: para conocer al hombre, al hombre verdadero, al hombre integral, es necesario conocer a Dios.» Pablo VI: *Idem*, 15 (BAC, 818). Cfr. R. Guardini: *Nurwer Gott Kennt, Kennt den Menschen* (Würzbug, 1953).

(6) «En el rostro de cada hombre, especialmente si se ha hecho transparente por sus lágrimas y por sus dolores, podemos y debemos reconocer el rostro de Cristo (cfr. *Mateo*, 25, 40), el Hijo del Hombre, y si en el rostro de Cristo podemos y debemos, además, reconocer el rostro del Padre celestial (*Juan*, 14, 9), nuestro humanismo se hace cristianismo, nuestro cristianismo se hace teocéntrico: tanto que podemos afirmar también: para conocer a Dios es necesario conocer al hombre.» Pablo VI: *Id.*, 16 (BAC, 819).

(7) *Oración*, 24.

de San Buenaventura: «Melius videbo in Deo quam in me» (8), o recuerden por fin el famoso vejamen de Santa Teresa en torno a la frase: «Búscate en mí» (9).

Si ahora nos preguntamos cuál es el reflejo concreto, existencial de esta dimensión divina del hombre, de este ser imagen, la mejor tradición teológica nos responderá que la libertad: «Por la libertad es el hombre deiforme y feliz, ya que la soberanía y la independencia son lo propio de Dios», dirá San Gregorio de Nisa (10). Eco de esta antigua teología son las palabras del Concilio, que han copiado los organizadores de estas charlas en la invitación impresa:

> La verdadera libertad es signo eminente de la imagen divina en el hombre. Dios ha querido dejar al hombre en manos de su propia decisión, para que así busque espontáneamente a su Creador y adhiriéndose libremente a éste, alcance la plena y bienaventurada perfección (11).

La libertad del hombre mana pues de su verdad, es decir, de su ser. En la medida en que es imagen, es libre. Luego su libertad está alimentada en la verdad de Dios. Verdad de Dios que no provoca una heteronomía, sino verdadera autonomía: en la medida de su afincamiento en él, se afinca en su ser más auténtico; en la medida en que se trasciende hacia él, se constituye en hombre verdadero. En la voluntaria clausuración sobre sí mismo está queriendo arrancar el hombre las raíces que le constituyen: está poniéndose en contradicción consigo mismo, es decir, provocando una «neurosis existencial», aniquilante al fin. Quede pues sugerida la coexión íntima que religa la libertad del hombre a la libertad de Dios en el aspecto teológico de la imagen. Nos queda aún por analizar el aspecto cristológico.

¿Recuerdan ustedes que un texto evangélico une estas dos palabras: libertad y verdad, eleutheria y aleteia?

Oiganlo:

> Jesús decía a los judíos que habían creído en El: «Si permanecéis en mi palabra, seréis en verdad discípulos míos, y conoceréis la verdad y la verdad os hará libres» (12).

Verdad es en este contexto no un saber abstracto de la realidad, sino el saber concreto de la existencia toda tal como Cristo nos la ha reve-

---

(8) Cfr. O. González: *Misterio trinitario y existencia humana.* Estudio histórico teológico en torno a San Buenaventura (Madrid, 1965).

(9) *Obras completas* (Madrid, 1962).

(10) *De mortis* (PG, 46, 524 A).

(11) *Constitución sobre la Iglesia en el mundo actual,* 17 (BAC, 229-230).

(12) *Juan,* 8, 31-32.

lado; más aún, verdad es aquí sinónimo de redención, de vida comunicada, de don salvífico de Cristo, el «verdadero vivir» tal como lo tenemos en Cristo. Libertad es aquí el fruto de la permanencia en la palabra de Cristo, de su cumplimiento, de su asimilación. Al vivir la redención de Cristo, conoce el cristiano que ella es la verdad, y en este conocimiento que es vida, logra él la libertad. Es decir, dejándose redimir, deviene un hombre libre (13). Estamos aquí en los antípodas del concepto estoico filosófico de libertad, consistente en la independencia, indiferencia frente a todo lo externo, en el dominio de las pasiones, en el señorío impasible ante el destino, lo que ellos llamaban la autopragía, la ataraxia, la apatheia. No es el hombre hontanar último de su libertad. Que el hombre es señor de sus decisiones, de su presente y de su futuro, eso es evidente para el escritor bíblico. Pero hay una evidencia más profunda para él: el hombre está bajo la atmósfera pesante del pecado, si en su libertad es consciente de su ideal, ante las realizaciones va a sentirse impotente hasta el fondo. Su libertad necesita ser liberada, potenciada desde dentro. Sólo pues aquel que no sólo enseña desde fuera, sino que nos fortalece desde dentro, sólo aquél nos hace libres. Sólo, por tanto, quien nos redime comunicándonos un vivir nuevo. ¿Saben ustedes que en hebreo, por ejemplo, no existe la palabra *libertad,* y que la Biblia no obstante habla siempre de liberación del hombre por Dios? Para el hombre bíblico no se es libre desde las propias raíces, sino que se es liberado por otro, por un *goel.* A su vez no se es libre de algo, sino se es libre para algo. Dios redimiendo rompe los lazos de la finitud y egoísmo por los cuales el hombre tiende a clausurarse sobre sí mismo, y abriéndose oblativamente acepta de Dios el amor, y lo prolonga en los demás. Libera pues quien comunicando amor hace capaz de amar. Esa es la verdadera libertad liberada. Nuestra libertad cristiana en el Espíritu, el pneuma que nos anima, al comunicarnos la «verdad» de Cristo, es decir, vivificándonos con su redención. El Espíritu es, pues, la liberación de nuestra libertad. La Iglesia como ámbito de la permanencia del Espíritu debería ser la órbita dentro de la cual los hombres renacen a la libertad, la acrecientan y proyectan a los demás en servicio.

También desde esta perspectiva cristológica nos ha aparecido el bi-

---

(13) «Dem wirclichen, echten Jünger verheisst Jesus dier Erkenntnis der Wahrheit und die Freineit. Die Erkenntnis der Wahrheit ist nicht so sehr das verstandesmässige Erkennen, als vielmehr das willentliche Ergreifen der Wahrheit das heisst, der göttlichen Offenbarung und zeitigt als kostbare Frucht den Empfang des göttlichen, wahren Lebens. Aus der Erkenntnis der Wahrheit erwächst für den echten Jünger die Freiheit. Der Glaubende, der das in der göttlichen Offenbarung und durch sie geschenkt e Leben sich aneignet und aus disem göttlichen Leben heraus lebt, wird frei. Freiheit wird als Befreiung von der Sünde verstanden und ist ein synonimer Ausdruck für Erlösung.» A. WIKENHAUSER: *Das Evangelium nach Johannes* (Regensburg, 1961), pp. 177-178.

nomio libertad-verdad en inseparable unión. El hombre sólo es libre en la verdad de Cristo. Oigan ahora otros textos neotestamentarios: «Hermanos, habéis sido llamados a la libertad» (14). «Para la libertad nos ha redimido Cristo» (15). «No perdáis, hermanos, la libertad que tenemos en Cristo» (16). «El Espíritu es el garante de nuestra libertad» (17). «Allí donde está el Espíritu está la libertad» (18). De cómo este indicativo de la libertad se convierte en un imperativo, es decir, de cómo la conciencia de estar liberados es una exigencia de devenir personalmente más libres, de cómo la libertad es una semilla inicial posibilitante y exigente de un más pleno desarrollo, de todo esto, hablaremos con más calma.

De este primer intento de una teología de la libertad podríamos concluir que la libertad es un don escatológico de Cristo, fruto de su «verdad», es decir, de su redención, que, restaurando la imagen primordial de Dios en nosotros que El formara al crearnos, nos configura a El, vivificándonos en su Espíritu. La libertad del hombre es, pues, la apropiación de la verdad de Dios. No sería una moraleja fácil, sino pura deducción teológica si afirmáramos que el hombre es verdaderamente libre al sentirse amado por Dios, y al devolverle ese amor amando a los demás.

Un escritor francés, Saint-Exuperi, decía que «sólo las pistas invisibles del amor liberan al hombre» (19). Sólo, pues, la aceptación del amor con que Dios nos ama en Cristo y la prolongación de ese amor en los hombres, nos redime a la libertad. Hoy que estamos tomando conciencia viva de lo que la existencia cristiana implica de profundamente redimente, percibimos a la vez cómo es profundamente liberadora. Liberación que exige un servicio, un testimonio, una misión. Cristianismo será sinónimo de hombres nuevos en la novedad de Cristo, hombres li-

---

(14) *Gálatas*, 5, 13.
(15) *Gálatas*, 5, 1.
(16) *Gálatas*, 2, 4.
(17) *I San Juan*, 3, 24; 4, 13.
(18) *II Corintios*, 3, 17; *Romanos*, 8, 2.
(19) Cit. por A. DONDEYS: *La fe y el mundo en diálogo* (Barcelona, 1961). Capítulo: Verdad y libertad, pp. 61-80. Sólo donde hay amor es posible la libertad y a su vez sólo en clima de libertad es posible el amor. Este desencadena la animalidad del ser hacia una posesión humana y con ello le libera. Sólo el amor es creador, por eso sólo en él es posible la libertad. De aquí el valor de la obediencia a Dios como creadora de libertad. «Pour Saint Benoit, comme pour tout le monachisme antérieur, l'obéissance sera essentiellement un consentement à Dieu, donc une forme de liberté.» «Telle est la liberté suprême, telle que la concevaint les Pères, telle qu'on la retrouvera dans Saint Bernard, et qui consiste, non plus dans l'exercise d'une possibilité de choix, mais dans une inclination vers Dieu, une adhésion à Dieu. C'est là un commencement de participation à la liberté mèmme de Dieu.» J. LECLERCQ: «L'obeissance éducatrice de la liberté dans la tradition monastique», en *La liberté évangelique* (París, 1965), páginas 55-86. Citas en 58 y 63.

bres en su verdad y cuyo servicio se hace testimonio y se manifiesta en servicio al prójimo, creando así la comunidad de libertos de Cristo y siervos del mundo que llamamos Iglesia. Este es el núcleo doctrinal de la mayor parte de los decretos conciliares, especialmente de las Constituciones sobre Liturgia e Iglesia, decreto sobre las misiones, sobre el apostolado de los seglares y sobre la Iglesia en el mundo.

II

Hasta aquí hemos hablado de la libertad en una perspectiva puramente teológica. Pero como toda la realidad, es ella también polidimensional. Son varias las ópticas en las que se la puede enfocar. Hay ante todo una óptica ético-filosófica. Libertad significará primero voluntad libre, capaz de proyectar una forma concreta de existencia, descubriendo y creando determinados valores en su encuentro y lucha con la naturaleza natural o la comunidad humana. Una segunda óptica será la jurídica-sociológica: libertad significa aquí el conjunto de condiciones económicas, sociales y políticas necesarias para el ejercicio concreto de la libertad efectiva del individuo en los diversos planos de su posible actuación (teórico o práctico, religioso o profano). Tenemos, por tanto, una triple visión posible de la libertad: libertad humana en general, libertad religiosa, libertad específicamente cristiana. ¿En cuál de estos tres planos se sitúa la declaración conciliar sobre la libertad religiosa?

Como es natural, las tres posturas tuvieron sus representantes:

> Unos deseaban hacer un texto sobre la libertad propiamente cristiana según el Evangelio: un texto profético que pusiera de manifiesto este misterioso respeto de Dios por la libertad de los hombres a quienes ha creado y cuya vida va incrementando por la gracia. Otros querían reivindicar la libertad de la Iglesia, es decir, los derechos de la verdadera religión frente a los países comunistas ante todo. Otros finalmente querían un texto de carácter jurídico en consonancia con la carta de los derechos del hombre en la ONU: uno de estos derechos sería la libertad religiosa. Esta última petición, que fue la que se impuso cada vez más, tiende a determinar un estatuto religioso a escala mundial y en el plano jurídico, que es el de las grandes organizaciones internacionales (20).

Ante el tema de la libertad en el Concilio no podemos, por tanto, olvidar lo limitada que es la óptica elegida por los padres. De los tres posibles planteamientos del problema: planteamiento exegético-teológi-

(20) R. LAURENTIN: *Balance de la tercera sesión* (Madrid, 1965), p. 67.

co, eclesiástico-canónico y jurídico-civil, la declaración conciliar ha elegido solamente el último, como marco general dentro del cual el primero se hace presente también, aunque sólo sea parcialmente.

Incluso una vez así delimitada la perspectiva en que se iba a tratar el tema, el Concilio se vio dividido por una doble tendencia, irreconciliable en el fondo. La raíz última de esta diversidad no es sin duda otra que la distinta forma de concebir las relaciones entre verdad y libertad. Divergencia que arraiga a su vez en unas opciones fundamentales de la existencia, previas incluso a la reflexión, formas *a priori* de interpretación y sensación de la realidad, de las que el hombre difícilmente es consciente y que condicionan todo enjuiciamiento ulterior. Intentemos explicitar esta doble postura fundamental que motivó las escisiones conciliares en torno a nuestro tema.

Detrás de las palabras que estamos analizando: verdad-libertad, los padres conciliares presentían existir un binomio mucho más fundamental Dios-hombre. Y al preguntarse quién es el sujeto de derechos, unos contestarían: sólo la verdad tiene derechos, mientras que otros precisaban: el único sujeto de derechos es la persona. Henos aquí ante dos frentes al parecer irreconciliables. Unos preocupados por los principios generales, otros por el hombre individual; unos abogando por los derechos de la verdad abstracta e independiente de todos, otros por los derechos de una persona concreta cuya libertad no existe sino en cuanto finita (es decir, no como absoluto de ser), situada (no indeterminación total por ende), incipiente (no por tanto obra concluida, sino tarea iniciada o semilla germinal), cohumana (existiendo sólo en la convivencia y coexistencia con los demás) y mundana (condicionada por los entornos sociológicos, éticos y políticos en los cuales el hombre surge y madura).

La perspectiva era, por tanto, doble: el orden objetivo de la verdad o el orden personal de la conciencia, o si se quiere una verdad ahistóricamente concebida, aislada o recortada de su eficacia y validez histórica para los hombres de un momento determinado del tiempo y del espacio, o más bien una verdad que tenga en cuenta las coordenadas de situación y de lugar por las que el hombre se ve de alguna forma crucificado y que facilitan o dificultan un acceso al orden de lo real (21).

(21) Los análisis más serios sobre la doble perspectiva conciliar, que ha ido teniendo diversas manifestaciones según los esquemas, son: G. Philip: «Deux tendances dans la théologie contemporaine», en *Nouvelle Revue Théologique*, 3 (1963), 225-238; P. Fransen: «Three Ways of dogmatic Thought», en *The Heythrop Journal*, 1 (1963), 3-24; E. Schillebeeckx: «Impressions sur Vatican II», *Évangéliser*, 17 (1963), 343-350, y «Impressions d'une divergence de mentalité», capítulo de su obra, en *L'Église du Christ et l'homme d'aujourd'hui, selon Vatican II* (Lyon-París, 1965), 37-45; R. Laurentin: *Balance de la segunda sesión del Concilio* (Madrid, 1964).

¿Se ve ahora cómo en definitiva la oposición se veía existir entre la verdad (a quien en el fondo inconscientemente se identificaba con Dios) y la libertad, en cuya defensa se creía estar defendiendo al hombre?

Se estaba en definitiva cometiendo el error de considerar verdad y libertad como realidades extrínsecas la una a la otra. Ya vimos cómo la revelación nos las ofrece intrínsecamente conexas.

Dios ha creado un hombre libre para tener frente a sí un dialogante digno, para que su palabra encontrara una resonancia personal, y fuera capaz de ser devuelta en respuesta. La libertad del hombre es la condición del diálogo con Dios. No es el último fundamento de la libertad la vocación dialogal de la existencia humana: capacidad de respuesta al Dios que llama, capacidad de invocación al Dios que evoca. He ahí cómo la gloria de Dios es precisamente la libertad del hombre. Que el hombre viviendo responda a Dios, que respondiéndole se acrezca en su ser, ésa es la única glorificación digna de él. «Gloria Dei homo vivens» (22), decía San Ireneo. Un Dios celoso de la libertad de sus criaturas, que necesitara negar el valor de éstas para afirmar su propio valor, que hiciera morir a éstas para poner de relieve que él sólo es la vida, ése no sería un Dios, sino un ídolo. Nuestro Dios creador ha creado creadores en su reino, nuestro Dios libre ha suscitado hombres libres (23). Sus derechos serán precisamente más claramente manifestados en la apropiación, en la profunda consciencia que el hombre tenga de su dignidad. No minorar el hombre para ensalzar a Dios. Dios no sólo tolera al hombre sin estar celosamente envidioso de su poder, sino que le ha creado precisamente para que ininterrumpidamente vaya creciendo en vida, vaya participando de su plenitud inacabable, saque agua de vida de aquel pozo inagotable que es El (24).

Sólo, por tanto, se manifestará la verdad de Dios en la medida en que el hombre libre la descubra y se la apropie, es decir, en la medida en que el hombre, sintiéndose liberado, actúe su libertad en medio de unos hombres y de una sociedad que le ofrezcan las estructuras éticas, políticas, sociales, necesarias para ello. Nos atreveríamos a decir que la verdad no es anterior al hombre, ni existe independientemente del hombre que la descubre. Existe más bien en el descubrimiento que éste va haciendo de ella, en la patencia con que ésta va asombrando su vida, en la apropiación que él opera. En cuanto la realidad infinita de Dios sale al encuentro de mi vida, en la admiración y entrañamiento que en

---

(22) *Adversus haereses*, 4, 20, 7.
(23) *Génesis*, 1-2. Bergson comentaba: «Dieu a crée des créateurs.»
(24) Cfr. San Máximo el Confesor: *Centurias sobre la caridad*, 3, 46.

mí opera, en la detectación que yo hago de esa realidad, en la apreciación finalmente: en eso consiste la verdad, es decir, en la medida en que mi libertad se siente afectada y se deja afectar por la realidad de Dios, existe la verdad para mí. No hay por consecuencia verdad al margen de la existencia personal. Querer glorificar la verdad de Dios contra o independientemente de la libertad del hombre, es un contrasentido.

Añádase que la verdad sólo existe en la acción, en la vida arriesgada por ella. La realidad sólo deviene patencia, aletheia, en la comunión vital que opera su realización. El evangelista San Juan repetirá constantemente que sólo haciendo la verdad se llega a la luz, que sólo permaneciendo en la doctrina de Cristo y encarnándola se llega a la libertad (25). Libertad y verdad están recíprocamente ordenadas: y dadas como tarea al hombre: verdad a personificar en su existencia concreta; libertad a verificar en el terreno de la objetividad. Mi verdad es la verdad conquistada por mí. No existe en el orden de los valores herencia familiar sin conquista personal, en fidelidad a lo real, en no menor fidelidad al dinamismo creador de mi ser, es decir, en libertad. Un padre conciliar, monseñor Hurley, de Sudáfrica, gritó en el aula de San Pedro con fuerte voz: «Yo reclamo la libertad para conquistar la verdad» (26). Analicemos despacio esta densa afirmación del obispo misionero. Fíjense en esa primera palabra, pronombre personal de primera persona: «Yo reclamo...» Como todos los valores de la existencia: el amor, la vida, el morir, la esperanza, son insustituibles para nadie por nadie, así lo es también la libertad. Nadie puede poseer la verdad para el prójimo, por eso nadie puede ser libre por él, en su lugar, sustitutivamente. Ni siquiera la Iglesia suplanta, ni podrá jamás suplantar la libertad de sus hijos, ya que la libertad está en función de la verdad, y ésta dijimos es acontecimiento personalísimo de cada vida.

La verdad, que no puede devenir una verdad para mí, no podré nunca considerarla como tal verdad. En función de esa verdad a la que está abocado y vocacionado, posee el hombre su libertad. No son por tanto ambas dos absolutos independientes u opuestos, sino más bien dos absolutos relativos: el uno es hacia y para el otro. Son a su vez ambos dos absolutos no parciales, sino totales, no abstractos, sino concretos, personales. La verdad es Dios mismo. Mi libertad es el núcleo irreductible de mi ser, de él viniendo y hacia él tendiendo.

El 28 de septiembre de 1964, el teólogo de Milán, monseñor Colom-

(25) *Juan*, 3, 20-21; 8, 31-37.
(26) «Il faut accepter le danger de l'erreur... de réclame la liberté pour conquerir la verité.» Cit. en *Informations catholiques internationales*, 226 (1964), 11.

bo, repetía unas palabras trascendentales que el entonces cardenal Montini pronunciara el 5 de diciembre de 1962:

> Hay un derecho natural y primario que debemos afirmar. Se trata de un derecho divino: el derecho que tiene el hombre a acceder a la verdad total, principalmente a las verdades que son como el fundamento de la vida y entre las que se encuentran las verdades religiosas. Es un derecho que nadie puede impedir sin injusticia.

Las dos consecuencias necesarias que se siguen de este derecho es la obligación-libertad de búsqueda, la necesaria comunicación entre los hombres que buscan la verdad y consecuentemente el diálogo como condición necesaria para un acceso a la verdad total. Comunicación y diálogo que no son males tolerados, sino bienes positivos, condicionados por el carácter esencialmente comunional del existir humano (27). Analicemos las estructuras de la búsqueda o si quieren la resonancia psicológica que esta necesidad de la verdad provoca en el hombre: tendencia a descubrirla en todos los campos, una perpetua y perenne admiración ante las cosas, una duda inquisitiva, una interrogación amorosa, conciencia de la inagotabilidad de su contenido, sentido del riesgo inevitable provocado por esa abertura sin límites hacia todo lo real.

Enfrentado el hombre ante la verdad, no se ve sin más necesitado a la aceptación, porque ésta no es un teorema matemático, ante el que no cabe sino la alternativa de aceptar o no aceptar. La verdad es personal: por ello no sometible a fórmula o deducción, sólo se comulga con ella abriéndose en la libertad y el amor, dejándose juzgar por ella. Las leyes del diálogo humano valen también para este diálogo divino que se inicia cuando la verdad (Dios) y la libertad (el hombre) se encuentran. Existe un creciente acercamiento, una progresiva intimación, un irse dejando vencer ésta por aquélla, en amor. Pero esa verdad es sobre todo un misterio: no por tanto algo que se conoce de una vez, sino en lo que uno se sumerge; y desde dentro de ella en siempre repetidos, siempre nuevos accesos, va conociendo más, va dejándose calar más por ella.

---

(27) «Il y a un droit naturel à la recherche de la verité sur tout en matière religieuse et premier qui ait nettement affirmé cela, c'est le cardinal Montini, le 5 décembre 1962, lorsqu'il a parlé des droits de l'homme à la recherche de la vérité. Jean XXIII a dit la même chose. Quiconque s'opposera à cette liberté élémentaire commetrait une injustice. On peut en tirer deux conséquences: 1) La liberté de la recherche. 2) La mise en commun de cette recherche pour trouver la vérité, car s'il n'y a pas de dialogue entre les hommes ils ne trouveront pas la vérité integrale. Il y a donc nécessité d'une communication sociale non comme un mal, mais comme un bien.» Cit. por *ICI*, 226 (1964), 12.

El misterio sólo se posee viviendo de él, sólo se descubre abriéndose a él y dejándose llenar de él. Esta verdad, que es personal, que es mistérica, es también vital: es decir, no un saber de un aspecto de la vida, sino una vida nueva que reclama ser vivida en totalidad, ser prolongada en la acción. Mas ¿cómo pensarla tal, si no se le reconociera al hombre esa libertad de acceso a ella, de encuentro con ella, de riesgo, es verdad, también ante ella? Si nadie vive ni muere por nadie, nadie posee la verdad para nadie, ni nadie puede ser libre o sustituir la libertad ni, por ende, el riesgo del prójimo. Todo esto es válido para todo hombre, para todo cristiano. La fe, no lo olvidemos, es mi «Hinnení», mi «héme aquí» personal y propísimo ante la llamada de Yahvé vocándome a mí con mi propio nombre para una tarea determinada.

Dios, que ha creado al hombre para buscar y encontrar la verdad, le ha donado la libertad. Querer sustituir la libertad al hombre es negarle la posibilidad de conquistar la verdad. Y repitámoslo: en eso consiste la glorificación de Dios: En la libertad del hombre libremente recogiendo su llamada, libremente siguiéndola, libremente de ella viviendo. Homo vivens gloria Dei!

La marcha del hombre hacia la verdad es un camino ininterrumpido. Nunca el encuentro hace innecesaria la búsqueda ulterior porque nunca la posesión es definitiva. En libertad buscando se posesiona el hombre de la realidad. El hallazgo opera ante todo la necesidad de una búsqueda más acendrada. Los padres conciliares, prolongando las palabras de Pablo VI a los observadores, escribieron en el mensaje a los hombres de pensamiento y de ciencia:

> También para vosotros tenemos un mensaje y es éste: continuad buscando sin cansaros, sin desesperar jamás de la verdad. Recordad las palabras de uno de vuestros grandes emigos: «Busquemos con afán de encontrar y encontremos con el deseo de buscar aún más. Felices los que poseyendo la verdad la buscan más todavía a fin de renovarla, profundizar en ella y ofrecerla a los demás. Felices los que no habiéndola encontrado caminan hacia ella con un corazón sincero: que buscan la luz de mañana con la luz de hoy, hasta la plenitud de la luz (28).

El Concilio ha hecho al hombre actual el inmenso honor de creer en él, aceptando sus exigencias, reconociendo válidas sus esperanzas, confiando en sus promesas. A ese hombre, a quien la Iglesia mira con una inmensa simpatía, le ha planteado una exigencia única: la de su libertad. No que tolere la libertad, sino que se la exige a fondo, con-

---

(28) Mensaje del Concilio a los hombres de pensamiento y de ciencia, 4 (BAC, 733).

vencida de que un hombre fiel en totalidad a sí mismo descubrirá que las raíces de su libertad se alimentan de la verdad de Dios, porque en él arraiga y de él se nutre su ser todo. Si para algo es neurálgicamente sensible el hombre de hoy es para su finitud, sensible también por tanto para una voz que le invite a descubrirse llamado por Dios y a vivir de Dios. Todo eso no ha sido ni ha significado una claudicación por parte de los padres conciliares. Ante la «sospecha de que un tolerante y excesivo relativismo frente al mundo exterior, a la historia que pasa, a la moda actual, a las necesidades contingentes, al pensamiento ajeno, haya estado dominando a las personas y actos del Concilio ecuménico a costa de la fidelidad debida a la tradición», es decir, ante la acusación de que el Concilio ha sido infiel a los derechos de la verdad en Dios para condescender con las exigencias de la libertad de los hombres, Pablo VI ha contestado con un no explícito y tajante (29). Concluyamos repitiendo que la libertad que se le ha reconocido al hombre es la que le es propia, y ésta es para buscarse en Dios, porque Dios se la ha dado para haber un dialogante digno de sí, con posibilidad de amor y de odio. Ese es su riesgo, es verdad, pero ésa es a la vez su grandeza. Verdad y libertad no son realidades extrínsecas, sino coextensivas y constitutivas del único hombre.

III

Las discusiones en torno al esquema sobre la libertad religiosa en el Concilio nos han dado ocasión de ver enfrentadas dos teologías, cada una de las cuales acentuaba más o menos estos dos absolutos que son la verdad y la libertad, es decir, los derechos de Dios que ha manifestado su voluntad prescribiendo el único camino ya válido hacia El, y los derechos del hombre que libremente debe andar ese camino y elegir esa meta, y aceptar ese guía. Se trataba de dos visiones: una más teocéntrica u otra más antropocéntrica. Una que siente y vive la verdad en su impersonal absolutez y exigencias, junto a otra más preocupada por la validez concretísima de esa verdad para el hombre, que ha de abrirse a ella, acogerla, recrearla en un esfuerzo de asimilación personalizante. Si mi visión es exacta, estamos aquí ante una forma nueva de sentir la problemática tan a fondo discutida por nuestros teólogos hispánicos: la gracia y la cooperación humana, es decir, el encuentro del amor de Dios vocante con la fidelidad del hombre respondente. Son los nuevos intentos que hace el hombre en torno

---

(29) *Discurso de clausura del Concilio*, 6 (BAC, 816).

ai único problema: la finitud libre. Ahí radica el misterio en que yo, finitud fruto del amor infinito, libremente existiendo frente a él, posea la posibilidad de enfrentarme a él, en negación de dependencia, en oposición. No otra cosa es el pecado del que drásticamente se ha dicho que es la posibilidad más humana, más misteriosamente propia del hombre. Y no lo olvidemos: también un don de Dios. ¿Y si el Señor de la casa respeta la libertad, qué no deberán hacer los siervos en ella moradores?

Como nota final intentemos ya columbrar el futuro de esa libertad en la Iglesia. Es un don del espíritu a nuestro tiempo, pero una grande, inmensa y difícil tarea humana nuestra. Libertad que exige una madurez cristiana y una asimilación personal de la fe, grandes. Aunque parezca extraño, por nada suspira más el hombre que por la libertad, y nada enajena tan rápidamente como esa misma libertad. Vivirla día a día es una dura carga (30). Por eso se irá inventando ídolos, que le liberen de la diaria, ardua, comprometedora tarea de decidirse libremente ante cada situación nueva. Si la historia es una permanente novedad, la libertad deberá ser una permanente creación. Mil instituciones, mil costumbres, mil ritos y mil leyes amenazan agostar en la vida de la Iglesia este impulso creador que el espíritu va provocando ante las nuevas necesidades del mundo. Esos peligros sólo serán detectados por los profetas, quienes rompiendo todos los ídolos, también los ídolos brotados en el templo, es decir, los ídolos que se cobijan bajo la sombra de la vida religiosa, nos despiertan a esta difícil pero insobornable tarea de ser libres. Libertad que para permanecer viva tiene que asumir siempre formas nuevas. La Iglesia deberá comprender, aceptar y promover estas formas nuevas que va tomando la humanidad en su intento de liberación y de liberalización.

Realizan a tiempo la detectación y viabilización de los nuevos cauces en los que la libertad quiera tomar tierra, ésa es la tarea del teólogo en la Iglesia. Pero sobre todo mantener viva la conciencia de la radical libertad que significa nuestro ser en Cristo, de la liberación de todos los ídolos y de todos los mitos que su redención ha supuesto para nosotros y que el espíritu por El comunicado nos va posibilitando, día a día.

La teología sólo existirá a su vez en la medida en que en la Iglesia haya un horizonte de pensamiento franco, una reflexión honrada, un diálogo comprehensor y abierto; donde no se tema ninguna luz,

---

(30) J. B. Metz: «Freiheit», en *Handbuch Theologischer Grundbegriffe* (München, 1962), I, 403-414.

donde no exista la angustia de que cualquier descubrimiento pueda poner en peligro la fe, —¡Ninguna lámpara encendida fue capaz de obumbrar el sol—; donde toda verdad, toda investigación, toda esperanza, todo diálogo, toda ciencia encuentren un hogar caliente y una palabra alentadora, consecrativa diríamos; donde se viva más del futuro que del pasado, más de proyectos que de relatos (31).

En esa Iglesia así pensada tendrá la teología una insustituible misión que cumplir en defensa y promoción de la libertad, detectando todas las insinceridades, todas las alienaciones de la verdad, todos los compromisos. ¿Cómo olvidar que fue San Pablo quien echó a San Pedro en cara el primer compromiso ocurrido en la historia de la Iglesia, consistente en una pérdida de la libertad cristiana? No menos deberá realizar la teología una crítica insobornable de todos los absolutos humanos, tarea que a su vez quizá le sea facilitada por hombres sin fe, a los que deberá en humildad y alegría aceptar (32). ¿Quién duda a su vez que esa vida de libertad en la Iglesia implica inmensos riesgos? ¡Ay de la empresa humana que no los implique! Detéctelos también la teología. Ninguna situación, ni política, ni social, ni religiosa siquiera, creada, es para ella normativa. Sólo una reflexión fundamental sobre el cristianismo, sobre la significación de Cristo para el mundo actual, sobre las exigencias del Evangelio para cada generación, son para los teólogos, ley. Y esa libertad de la que son vigías aliméntenla ellos con una ciencia viva para hombres que viven, y sus libros contengan una teología cristiana, es decir, del Dios manifestado en Cristo, viviente hoy para nosotros. Su misión es hacer de la Iglesia lo que es: familia de los redimidos, es decir, patria de los hombres libres.

---

(31) Pablo VI no se cansa de repetir esta cordial cercanía en que la Iglesia se sabe al mundo: «Nous regardons le monde avec une inmense sympathie. Si le monde se sent étranger au christianisme, le christianisme ne se sent pas étranger au monde, quel que soit l'aspect sous lequel ce dernier se présent et quelle que soit l'attitude qu'il acopte à son égard.» Discurso en Belén. Cfr. Il pellegrinaggio di Paolo VI in terra santa (Città del Vaticano, 1964), p. 103. Véanse sobre todo el discurso en la ONU y el de clausura del Concilio, amén de la «Ecclesiam suam». De esta tarea de prospección del futuro que incumbe a la Iglesia ha dicho el Concilio: «Se puede pensar con toda razón que el porvenir de la humanidad está en manos de quienes sepan dar a las generaciones venideras razones para vivir y razones para esperar.» *Iglesia en el mundo actual*, 31 (BAC, 251).

(32) «Si les estoy tan agradecido a mis amigos ateos, es porque me han enseñado a no hacer trampas. El hombre no es un dios: no es esto toda la verdad, pero sí la primera y la más indispensable. Una crítica radical de todos los absolutos humanos era sin duda necesaria para desprender el único verdadero. Demasiados creyentes han querido jugar a la divinidad o ponerse en su lugar. No era inútil depurar nuestras representaciones para asegurar mejor nuestra intención». J. LACROIX: *El sentido del ateísmo moderno* (Barcelona, 1964), página 66.

Allí donde exista esta auténtica vivencia de lo que es e implica la libertad cristiana, donde los teólogos vivan conscientemente alertas y sean fieles servidores de su misión, allí la libertad religiosa general no constituirá un problema. Un afrontamiento consciente pero tranquilo de la situación será el mejor testimonio de nuestra fe, del fundamento en que ella se apoya, en definitiva, de nuestra sencilla conciencia de su radicación en Dios, de quien viene el querer y el poder. La Iglesia del futuro surgirá, no tanto de la palabra cuanto del testimonio: éste a su vez de la alegría y ésta de la libertad, que se enraíza y nutre en la verdad.

Rv. P. Olegario González de Cardenal
Espoz y Mina, 8
Salamanca

WALT WHITMAN, POETA DE LA LIBERTAD

(En el CL aniversario de Whitman)

POR

JOSE GERARDO MANRIQUE DE LARA

La personalidad enigmática del poeta de West Hills

Cuando se habla de poetas se suele eludir, con gran peligro para nuestras apreciaciones, con seria temeridad para nuestra estimativa, la circunstancia que configura y determina, de una vez y para siempre, al poeta que es objeto de nuestra atención. De todos los géneros de creación literaria, la poesía es el más abstruso y difícil, y el que exige al crítico, al lector, un criterio evolucionista y revisivo. Porque nada hay más inestable, menos definido, más empírico, que el tan debatido género literario que denominamos poesía. No hay más que ver las vicisitudes históricas de este concepto que parte del mero ingenio y se remonta hasta la metafísica. Quizá la más elocuente definición nos la aporta nuestro diccionario al entender al poeta como a un hombre hábil e ingenioso. Y es curioso que no seamos capaces de entender de una vez en qué consiste realmente la poesía o cómo puede intuirse el fenómeno poético. Sobre tal cuestión se ha dicho ya lo indecible. Pero nunca es este un tema que pueda ser agotado definitivamente. En esta situación ¿cómo distinguir a un poeta chirle de un poeta profundo? ¿Cómo definir si debe preponderar en nuestra estimativa la forma estetizante—que equivale a los destellos de la agudeza y del ingenio en que sin duda se apoya la vieja definición académica—o el concepto desnudo, libre de todo embeleco? Decidirnos por una u otra preferencia nos llevaría a anular a Jorge Manrique frente a Góngora, por citar un solo ejemplo. Todo esto se trae hoy a colación en el CL aniversario del nacimiento de Walt Whitman, poeta que, en su irrupción, siembra al mismo tiempo la admiración, la discordia crítica, el entusiasmo y hasta la enemistad. Claro está, que esto ha ocurrido desde que el mundo es mundo cuando alguien hace una cosa que no han venido haciendo sus predecesores. ¿Nos interesa a nosotros realmente el mundo poético de Walt Whitman? Si tuvié-

ramos que ser sinceros diríamos que lo que más nos interesa del poeta de West Hills es su personalidad, su arrolladora personalidad. Es la misma sensación que nos ha producido descubrir a Poe, a Ezra Pound, a Léautremont. Whitman viene al mundo en 1819, cuando los poetas del grupo metropolitano, Aldrich, Stedman, Taylor, Stoddard, etc., están implicados en el desarrollo social de su pueblo, cuando el pensilvanés Bayard Taylor se constituye en cabeza del grupo y polariza la atención de quienes integran el movimiento poético de su momento. Este poeta de éxito y corta voz, a pesar de su liderazgo, pronunciaba sus sentimientos con el más delicado acento romántico, porque ese era su momento expresivo, y a pesar de que el concepto romántico, según la definición escolástica, parece entrañar la responsabilidad de una deliberada y definitiva ruptura de moldes, el romanticismo se ha quedado en un movimiento anémico que tan sólo pretende una justificación a los determinados complejos que el hombre padece ante una sociedad abierta al progreso, a la inflación burocrática, a la tecnocracia y a la rutina funcionalista de una etapa histórica en la que empieza el hombre a tener prisa. Por eso Taylor diría:

Desde la más temprana infancia mi corazón fue tuyo,
Con infantiles pies hollé las naves de tu templo,
desconociendo las lágrimas, te veneraba con sonrisas.
o, si lloraba, era de divino júbilo.

La poesía de Walt Whitman no tenía nada que ver con estas languideces de Taylor. La voz de Whitman nacía viril, auténtica y sin ninguna clase de compromiso que le atase al momento lírico en que su realidad histórica le había colocado. Whitman —lo hemos expresado realmente en el título genérico de este ensayo— es el poeta de la libertad. Whitman es un vitalista. En alguna parte hemos dicho que el genio y, sobre todo, la actitud humana se revela y configura por un problema de endocrinas. El genio, la santidad y el valor son más bien un problema de glándulas de secreción interna. Como Whitman era un vitalista, un hombre pleno, lo que hizo en realidad fue poner a su ingénito optimismo un acento, más que lírico, heroico. Más que poético, grandilocuente. Pero Whitman, *el hombre blanco* según reza su apellido, el mirlo blanco de una sociedad tozuda y de corto vuelo, prescindía en cierto modo de lirismos y no trataba de utilizar ningún subterfugio, ninguna treta equivalencial que pusiera en marcha su ímpetu poético. A Whitman le bastaba —sólo usó de una importantísima apoyatura— con un verbo claro, preciso y, sobre todo, vigoroso. No le interesó la métrica, no se vio seducido por las desviaciones romanticistas. El mensaje que él traía era una cosa muy distinta. Whitman

quería hablar sin tartamudeos, sin medias tintas, sin necesidad de acudir a ningún testimonio retórico. Aunque, si hemos de ser sinceros, el poeta supo procurarse sus muletas para salir airoso del trance. El poeta de la libertad utilizó hasta la saciedad la enumeración. La lenta, morosa, heroica, mayestática y rutinaria enumeración, sin llegar al caos, sin llegar a la definición de Spitzer. Es curioso considerar la cantidad de aportaciones al acervo literario que produce la práctica de la enumeración. El caotismo enumerativo le viene al surrealismo como anillo al dedo. Pero, por ley de contraste, por la ventaja emocional imaginativa que representa la antinomia, el absurdo, la promiscuidad, la heterogeneidad. Walt Whitman no va tan lejos. Emerson y, sobre todo, el implacable Abernathy, han descubierto en él una gozosísima charlatanería. Es eso que hoy llamamos con cierta benignidad «una persona jovial». Jovial viene de *jovo júpiter*. Es decir, que más que juventud propiamente dicha, es estado de ánimo, que es, por supuesto, la mejor juventud. Dada la calidad y circunstancias en que se produce la crítica hostil ante Walt Whitman, merecería la pena hacer un ensayo tratando exclusivamente las revisiones negativas que se le formulan a nuestro poeta. No convence a todos —especialmente a los norteamericanos— ese «tempo» increpatorio, grandilocuente, fatuo, ternurista, falso, artificial. ¿Pero es realmente falso? ¿Es en verdad artificial? Depende de lo que se entienda por falso y por artificial. Parece condición ineluctable del poeta romántico urdir un plan de artificio verbalista ante la situación histórica en que se produce. Nuestros ejemplos españoles son bien evidentes. Whitman decide *cantar,* no contar. Todo lo canta, todo lo ensalza, pero particularmente si se trata de un atributo o una función humana. Todo lo humano no sólo es en su conciencia perfecto, sino imperfectible. Y él está muy satisfecho de ser un hombre capaz de hablar, capaz de vivir, capaz de sentir y capaz de morir, incluso, por un ideal del que está convenciéndose a medida que lo crea. Hay una cosa que, sin duda, no está en contra de él. Es su actitud humana. Cuando surgen los horrores de la guerra, él, poeta vitalista muy satisfecho de vivir, se enrola como enfermero, se va junto a los que padecen, ofrece su esfuerzo, entrega su majestuosa humanidad a los avatares de la guerra. Dondequiera que se le precisa, allí está Walter, allí está el autor de las *Hojas de hierba,* que no sabe mentir, pero sí exagerar. Pero ¿qué poeta no exagera?, quizá lo más importante en nuestra vida sea eso de exagerar. Exagerar es algo que nos define y, sobre todo, que nos personaliza. Cuando la amada nos quiere, exageramos su amor. Cuando los hijos nos quieren, exageramos el perímetro de su corazón. Cuando las cosas nos salen a pedir de boca nos consideramos dichosos, y la dicha es precisamente el receptáculo de todas las exageraciones

posibles. Cuando la amada nos da su primer beso, exageramos nuestra felicidad. Exagerar es construir, y los que como Walt Whitman exageran, construyen. España tiene en su mapa una extensa región de exagerados. Se llama Andalucía. Andalucía exagera, pero no olvidemos que Andalucía personaliza en cierto modo el mapa de España.

Vamos a acumular cargos contra Whitman. No podemos tratar de entrar en esta causa sin situarnos en la mentalidad romántica, sin colocarnos en la coyuntura finisecular. Es una audacia solemne escribir una poesía desprovista de metáforas, llamando al pan, pan, y al vino, vino. Y apelando única y exclusivamente a un vocabulario rítmico bien hablado, bien sujeto al hilván del reiterante a vocativo.

Otra de las acusaciones de Abernathy: la de ególatra redomado. ¿No lo fue nuestro Unamuno? ¿Y qué? Sin embargo, don Miguel era don Miguel. Es verdad que Walt Whitman hace su canto a sí mismo, como Unamuno construye todas sus paradojas y todo su mundo, girando en torno al eje de su robusta personalidad. Nada de esto disminuye en modo alguno la impronta profunda de estos dos fenómenos literarios.

Un vitalista como fue Whitman, un hombre satisfecho después de mucho vivir y de mucho conocer la vida por su propia experiencia, entregándose, dándose, esforzándose, tiene derecho, indiscutible derecho, a referir su obra a su propia experiencia. Walt Whitman, con sus barbar patriarcales, con su hermosura física y su gesto hirsuto como su pelambre, complicándose con el bosque de sus cejas y de sus barbas fluviales, tiene perfecto derecho a sacar las cosas de quicio. Hemingway es un aventurero. Cuando se cansa, se suicida. Pero cuánto le cuesta cansarse de vivir. Qué bien ha vivido, y qué bien ha conocido todo directamente. Cómo ha tactado el calor de todos los pulsos, de todas las cosas. Por eso sabe muy bien dónde le duele. Por eso muere como si en su vida se hubiera cumplido un ciclo completo y no le quedase ya tiempo para prolongar su actitud. Whitman, hijo de cuáquera, también es aventurero, caminante, peregrino, carpintero como el barbado José, bíblico y judaico, y quizá esa continua sucesión de paisajes y de elementos hasta llegar a la consunción de su vida en Camden, donde muere el 27 de marzo de 1892, le da derecho a decir las cosas que le suceden tal y como le viene en gana, según los anchos breñales de su inspiración.

Whitman, panamericano

No obstante la cosmicidad que pueda entrañar cualquier poeta nacional, resulta a la postre que donde el poeta prospera de un modo muy

particular es en la tierra en que nace. Pero no prospera por un éxito que graciablemente le conceden sus paisanos, sino que, pese a cualquier tipo de críticas que le hagan, los que en el fondo le comprenden, le aceptan o le toleran son los seres de su propia latitud. Sucede algo así como el amor que siente esa mujer desenfadada y agresiva del barrio castizo que sin apear su hostilidad, está defendiendo a sangre y fuego a su jayán por muchas que sean las diferencias que haya que dirimir entre uno y otro. Whitman —con toda su aparatosidad humana y verbal— entra en la férula del panamericanismo. Whitman es, definitivamente, un producto intelectual para americanos. Monroe con su doctrina excluyente ha dejado el camino expedito. América para los americanos. Whitman, que es la voz de América, para los hijos de América. De la misma manera que resulta prácticamente imposible discutir el valor estrictamente literario que pueda existir en los poemas de mosén Cinto Verdaguer, para los catalanes, así sucede —hoy, que no antes— con Whitman respecto a los Estados Unidos. Es curioso el paralelismo que podría trazarse entre el catalán Verdaguer y el pensilvanés Whitman. Casi estamos al borde de corregir el adjetivo gentilicio y poner en vez de pensilvanés, manhatanés. El se consideraba poeta de la metrópoli. El era el gigante de Brooklyn. El era el hombre americano. Pero no el prototipo mesocrático, licuado, perdido en la masa, en esa masa amorfa que él defendía en su tajante concepto de la insigne Democracia, sino el hombre absoluto y total. El que está en el secreto, el depositario del tabernáculo donde se guarda la gran verdad americana. Hasta qué punto es esto una payasada o una genialidad es lo que vamos a tratar de dilucidar en alguna parte de este trabajo.

Vamos a ver quién es Whitman, qué es lo que dice y qué es realmente lo que hace. Hay una cosa que nos identifica con él. Es algo que no nos produce ningún resquemor, ninguna cautela: su vitalidad, su entrega a los hombres y a las cosas. Es su vida viva, su frenesí, su carencia absoluta de pasividad. Whitman fue carpintero. Como José. Whitman tuvo en sus manos la madera, sintió su calor, el calor que proporciona la cruel fricción de la garlopa. Whitman supo entender el misterio de la madera. Elevó la madera a la categoría de sueño. Trabajó la madera, la convirtió en algo que todavía no estaba previsto. La idealizó y la prostituyó al mismo tiempo. Queremos decir que la gozó y la comercializó. Las manos de José vieron en la viruta un destino. El cansancio y la llaga, la costumbre y la cotidianeidad fueron engendrando ese destino. Whitman en Brooklyn entendió la madera, descubrió el espíritu de la madera, la pulpa celolósica que más tarde habría de transformarse en ese papel, apetecido papel, donde iban

a imprimirse las últimas noticias de una tierra, de un país casi en agraz, y los versos, los versos salmódicos que él iba enhebrando en la aguja entusiástica de su macromanía grandilocuente. Whitman era, por fin, el gran poeta nacional. Empezaban a entenderle todos, o casi todos.

Pero esta actitud menos intelectiva que compartitiva era una especie de ortodoxia cívica. Whitman era un himno y nos es conocida la cantidad de demagogia que hay en la propia intencionalidad del himno. ¿Se me entiende bien? Los himnos son raseros, cardadores nacionales para desencrespar las torcidas voluntades ciudadanas. Los himnos triunfalistas se reducen a un son de marcha y a una letra mostrenca que se aprende de oído, sin esfuerzo. Luego resulta que, a la larga, no se puede prescindir de ellos.

No estamos quitando mérito a Whitman. No seríamos capaces. Además, Whitman tiene para nosotros la envidiable propiedad de ser, más que nada, un poeta de la Naturaleza que la entiende a su modo y que, pretendiendo elevarla a una metafísica, lo que hace es vulgarizarla con un bagaje descriptivo de ruidos y efectos fonéticos para que todo el mundo entre en el asunto y comparta lo que hay de esa gran verdad —o de esa media gran verdad americana— en una superproducción magnoscópica a todo ritmo. Huelga decir que estamos en contra de las músicas descriptivas, de las poesías descriptivas, porque donde no hay misterio, donde no hay equivalencia en razón metafórica o en proporción imaginística, apenas hay nada. Whitman prefirió hablar sin deshumanizarse. Quizá en el momento en que Whitman decidió adoptar esta postura, tenía sobrada razón para hacerlo. El posromanticismo, caduco, rancio, inútil ante la sangre de la guerra, exigía medidas muy determinantes. El hecho simple de que Whitman viera en la Naturaleza una expresión concertante y la vertiera a su léxico con un entusiasmo límpido, nítido y coloquial, experimentando una fruición extraordinaria, es fenómeno realmente positivo y laudable.

Pero ¿hasta qué punto vamos a hacernos cómplices de la calidad del salmo? ¿Por qué ese aliento sálmico nos deja las cosas convertidas en algo inane y sin razón positiva de existencia? La salmodia a fondo perdido es un vicio torpe. O se explican los salmos en el misterio lúdico del surrealismo o se traducen a ideas trascendentes. De lo contrario se nos están explicando «los cantables de la obra» para poder seguir el argumento. Uno de los juegos conceptuales más reiterados en la poesía de Whitman es el concepto de la democracia. No sé qué es lo que Whitman entiende por democracia, pero en cualquier caso es sabido que la democracia abriga una modestísima calidad de lo cuotidiano. Una solución funcional no debe transformarse

en elemento heroico. La democracia es, ateniéndonos a una estricta semántica, la multitud que manda, la pluralía en el poder. No hay más. Cuando el conjunto de estados confederados de la Unión entra en el engranaje de esta democracia, lo que ocurre es un fenómeno politizante de tipo masivo sin ninguna significación simbológica. Esta manía de poner cimeras y plumeros a los datos estadísticos me recuerda un poco la manía modernista de Vargas Vila de escribir con mayúsculas la Muerte, la Belleza, la Razón. No hay ninguna razón para escribir la Razón con mayúscula a no ser que se esté privado de ella. Y un poco de eso tiene Whitman. Es un adorador sempiterno del adjetivo. Es un poeta adjetivo por muchos perifollos y evoluciones que quiera dar a su música naturalística y a su entusiasmo por los hombres y por las cosas. Claro está que tiene un honroso precedente que es Homero.

No conviene tomar demasiado a broma el valor sustantivo que pueda residir en la épica. La épica es la sublimación de la circunstancia histórica y, a la vez, una especie de reactivo contra el lirismo cuando cae en vicio de reincidencia. La épica es una actitud literaria aséptica y digna de encomio. Yo he roto muchas lanzas por la instauración de la neoépica, de manera que sé muy bien lo que me digo. Pero no confundamos las cosas. Cuando se pone sobre el tapete la tragedia, lo cósmico, lo grandioso, estamos jugando peligrosamente con artificios pirotécnicos que en un momento dado pueden reventar en una lluvia de impensadas y furtivas culminaciones. Qué cerca se está de lo ridículo, del lugar común, de la incoherencia, de la dignificación del tópico. El tópico no necesita valedores. El tópico se defiende muy bien por sí solo. No necesita un poeta de la gran talla humana de Whitman para que la gente crea en él. Para ese viaje no necesitábamos alforjas. La manía yoística, egolátrica, plúmbea, que tiene Whitman para cantar las alabanzas de las cosas, de todo cuanto constituye su entorno, de todos los atributos y potencias humanas, de todas las facultades que al parecer están previstas por Dios, no ceja un instante. Esas cosas son realmente notables, pero en la mano del hombre —en su asimilación verbal— son sencillos lugares comunes que en Whitman tienen la fácil habilidad del lirismo poético.

Ah, pero en don Miguel de Unamuno fluyen por la estrecha espita de la terquedad espiritual que implica un sentido trágico que nada tiene que ver con los himnos del poeta. Existe una singular devoción por parte del poeta al *body*, es decir, tiene un arraigado sentimiento carnal y telúrico. Vive por cuanto toca y comprueba. No es un poeta idealista, sino sensorial y afectivo. El *sould* es otra entelequia para Whitman. Es un alma catártica que se desfoga en la Naturaleza pero

que guarda un evidente signo de paganismo que elude toda sensación metafísica.

Lo que en realidad Whitman hace a la perfección es asumir todas las propiedades fonéticas de las diferentes lenguas que entiende o traduce. Sus poemas están plagados de afinidades italianizantes, españolas, francesas que han tenido cabida en sus metros por pura razón eufónica. Le entusiasma el ritmo anárquico y la musicalidad del vocablo sin atenerse a su pureza semántica. Whitman se ha quedado preso de una circunstancia realmente curiosa. El hombre americano lo utiliza como cita de conversación. No le conoce. No lo ha leído. Pero sabe perfectamente que Whitman es el hombre americano, representa en cierto modo a la cultura americana. De la misma manera que el *Babbitt,* de Sinclair Lewis, nos transfiere el prototipo del hombre medio americano, Whitman es, como contrapartida, el gigante americano.

Veamos un momento si nuestro ídolo tiene los pies de barro. Veamos si hay peligro de derribo. Los americanos tienen la costumbre de sacar las cosas de quicio sin explorar los cimientos, sin invertir en bienes de previsión. Son presentistas. Ese gigante americano que Frances Winwar elogia con sagacidad, en su conocida biografía —más bien enamorada como mujer que ha puesto música cordial a sus *Hojas de hierba*— es una ilusión más que una realidad. Whitman, de por sí, es un hombre propenso al gigantismo. El es el hombre de talla recia dispuesto a perdurar sobre las estepas del cañón entre el polvo y la piedra, con la categoría ínclita de los *pioneers* por él cantados. Whitman es el hombre fuerte, pero a la hora de adelgazar las minúsculas secciones de un alambique crítico, nos encontramos con que esa macromanía nada tiene que ver con la calidad poética del tierno microcosmos en el que un Vicente Aleixandre canta a la burbuja, al insecto o a la tranquila profundidad abisal de lo que ni siquiera tiene forma. Y lo canta completamente ajeno a la estridencia del salmo. Whitman se produce, se justifica en el arrastre, en la acumulación, en el caos, en la grandilocuencia.

Niego rotundamente el paralelismo que pueda existir entre Whitman y Rousseau. Whitman no es un hombre complicado definitivamente en una causa, sino más bien un lábaro rutilante que trata de ondear en una sociedad de entendimiento mezquino. Rousseau es un disconforme, Whitman es un corifeo. De todas maneras el mérito más absoluto y definitivo de nuestro poeta es ese de ser, ante la ortodoxia formalista, la gran oveja negra del siglo XIX.

A Whitman le asombra tanto la naturaleza dialéctica del ser humano como el espectáculo cotidiano de las cosas, como la ambición

de poder, como la propia miseria que el hombre tolera y padece. Whitman es el gran peregrino, la fe en todo lo que le circunda, la risa franca y desbordada, la vehemencia selvática ante el vino que le escancia Ganímedes en su cuerno de campaña. Whitman es la imprecación, y, digámoslo de una vez, la peligrosa carencia de misterio.

La manía de la inmortalidad

Una cosa es la razón y otra el tono de voz con que uno intenta proclamarla. Y porque son cosas notoriamente diferentes, no tiene más razón aquel que habla con más seguridad o aquel que engola la voz o habla en tono más fuerte. La razón está reservada a los que tratan de decir la verdad, a los que piensan que la verdad es ante todas las cosas lo que más puede definir la reciedumbre de un alma. Existen una serie de atributos humanos despersonalizantes capaces de eludir, desvirtuar el valor intrínseco de la verdad. Uno de esos valores es el poder, el dinero; otro, la osadía, la audacia.

En el mundo de las letras la razón debe interpretarse como calidad. ¿Quién detenta en un momento determinado esa calidad, ese valor positivo de la invención creadora? Cervantes es un hombre bueno, pacífico, estimulantemente concreto y definido en una sencillez, en un grado de humanísima proyección. Cervantes no es un hombre brillante, como no lo era Pío Baroja, como no lo era, o como no lo fue Ruiz de Alarcón. Baroja no pudo sacudirse de encima su vulgaridad humana, como Cervantes no pudo neutralizar sus escasísimos resortes para la convivencia. Se especula normalmente con la idea de que el intelectual es un tímido nato. La timidez arroja un balance poco próspero. Por eso el intelectual no suele ser un hombre brillante. Erostrato necesitó romper con su ostracismo por medio del crimen. Eso no ha querido decir nunca que Erostrato tuviese razón, sino que sentía la necesidad de romper con ese silencio que le condenaba de por vida.

Está claro que en el mundo literario existen genios de intuición creadora —Cervantes, Baroja— y existen aquellos que saben proyectar su personalidad sobre ese mundo creador que en realidad son capaces de ofrecer. Cervantes no es un hombre brillante porque no grita. Se limita a crear. Y eso es lo único que queda de él. Pero hay espíritus polémicos, hombres de garra, egotistas, gigantomáquicos, que hablan de sí y que se pronuncian mesiánicamente en la sociedad y nos dicen que están ahí y que van a dar mucha guerra. Eso no quiere decir que sean los mejores. Eso quiere decir que gritan. A veces las dos, vamos a llamarle cualidades, se producen de consuno y éste es un

asunto que suele dar un positivo resultado porque viene a ser como si el escritor y el agente promocionista fueran la misma persona. Walt Whitman posee una personalidad proclive al egotismo, como don Miguel de Unamuno. Lo primero que nos dicen uno y otro es que están vivos y que quieren perdurar, y nos lo dicen a costa de incurrir en la vaciedad.

El principal mérito de Whitman es el de su ruptura con todo lo establecido. Whitman no se conforma. Ha venido a decirnos que todo es distinto, o que todo puede ser distinto. Para ello se encarama sin pedir permiso a nadie en un podio olímpico desde donde va a contemplar con toda comodidad el movimiento y las inquietudes de todos los seres humanos que constituyen su entorno. Nos hablará de la democracia, de la guerra, del amor, conceptos que son patrimonio sabido de toda la Humanidad, pero que cantados por él van a adquirir una espectacular grandeza. Para hurtarse a todo embeleco, Whitman prescindirá de metáforas pero no de adjetivos, no de exclamaciones y —de la misma manera que don Miguel de Unamuno en su pieza dramática *Soledad* proferirá las más ingenuas aseveraciones, sin profundizar en ningún problema— Whitman exaltará la democracia, pretendiendo un alcance casi metafísico o una definición protofilosófica. Hablará de la guerra en sus *Hojas de hierba* y nos dirá:

«Una guerra, ¡oh soldados!, no se declara por sí misma, sino por muchas, por muchísimas cosas disimuladas detrás de ella, esperando en silencio y que ahora van a manifestarse en este libro.»

¿Qué es lo que ha dicho Whitman? Nada, que la malevolencia, que la injusticia son armas oscuras que enfrentan mundos de fricción. Es muy frecuente la subversión de valores. En cuanto a peso específico y densidad de pensamiento existen rincones mucho más sugestivos, en un momento dado, en el mundo consciente de un Amor Ruibal que en la ferocidad escéptica de un Nietzsche. Lo que pasa es que Ruibal se calla y Nietzsche grita. Por eso, Whitman y Unamuno son dos creadores unidos por la estrecha simpatía de su actitud ante el género humano y este último nos dirá con verdadera emoción que:

> Walt Whitman dio al mundo sus poemas para definir América, su atlética democracia —nos lo dice él mismo— nos dejó un libro que es un hombre, un espejo de la más desbordante vida colectiva —este espejo es su alma, es su libro y es *él mismo*—, y al morir, mano en el timón durante la tormenta, el capitán, el presidente que celebrara consejos con sus grandes secretarios mientras la ramera borracha arrastraba su chal y las dos hermanas devanaban su madeja, descubrió al hombre.

Aquellos consejos a que alude Unamuno eran los que presidía Abraham Lincoln. En un instante crítico una voz canora como la de Walter Whitman podía parecer un toque de clarín para la historia de América. Pero qué feroz egotismo el del poeta que se canta a sí mismo, que siente aumentado su tamaño hasta el punto de convertirse en un profeta.

«Pronuncio, por tanto, la palabra democracia, la palabra En-Masa», y al decir *pronuncio* experimenta la sensación de que acaba de crear el mundo y aún le sobra tiempo para sorprendernos con la eternidad. A Whitman se le ha perdonado su prosaísmo porque ha venido en cierto modo a redimir la minimidad del *pioneer.* No hay que olvidar que en un pueblo de aluvión y de aventura sin ninguna riqueza tradicional, sentirse profeta es ser en cierto modo un pionero de la cultura. A Whitman se le combatió, pero a la postre se le aceptó.

Hay dos definidas actitudes literarias: la de la ruptura y la de la continuidad. La innovación y la tradición. La primera entraña serios peligros. Es como partir de cero, es embarcarse en una nueva aventura en la que no siempre el creador encuentra sus apetecidos correligionarios. El que se empeña en la tradición cultural no hace más que servirse del pasado y ofrecer su mensaje utilizando los viejos odres para beneficiarse de su solera. Son dos posturas lícitas que se definen en dos vertientes antitéticas. Los renovadores tienen un mayor porvenir a la larga. Si son combatidos en principio, terminan por imponerse por menguado que sea su talento. La innovación de técnicas, de formas de expresión, de modos y de estilos es lo que en realidad puede aportarse como nuevo, porque la temática es siempre la misma, el amor, la muerte, Dios... pero ¿cómo expresarlo, cómo decirlo seduciendo la atención del lector? Whitman habla del mar. Veamos en qué consiste su mensaje:

> En el mar, sobre las naves alveoladas de camarotes, el azul sin límites se extiende inmensamente, con silbantes vientos y las ondas musicales, las grandes e imperiosas ondas;

o bien:

> en alguna barca solitaria, impulsada sobre el denso mar jubiloso, y lleno de fe, desplegando sus velas, en el barco que hiende el aire entre la resplandeciente espuma del día, o de noche, bajo las innumerables estrellas, tal vez seré leído por los marineros jóvenes y viejos, como un recuerdo de la tierra, en plena concordancia con mi fin.

El sentido literal de este mensaje carece de aportación, de misterio, pero si nos atenemos al texto original, podremos observar la enorme

riqueza rítmica que contiene. ¿Qué sucede entonces? Sucede que nos conquista la voz, pero no el contenido. Sucede que lo que se nos dice está muy bien envuelto y nos sirve —por su estilo, su envoltura— para reparar en aquello que de otra manera no habría suscitado nunca nuestra atención.

Existe todavía una actitud mucho más gráfica y definidora de la personalidad de Whitman. En sus ansias de perduración y de futuro —porque Whitman es un hombre a quien le está estorbando siempre el presente en cuanto no tenga una intensidad de belleza, de heroísmo o de proyección— se dirige a los poetas del porvenir para comunicarles el calor de su pasión, para infundirles una continuidad que por sí solos no iban a obtener. Y ¿qué es lo que les dice? Dejando aparte su espíritu trascendentalista y su engolamiento, es casi como un consejo de ama de casa:

Soy un hombre que, pasando sin detenerse, erige al azar una mirada hacia vosotros [y luego vuelve el rostro,
Dejándoos el cuidado de examinarla y definirla,
Reservándoos lo fundamental.

Qué tremenda confesión. Whitman permite a los poetas del futuro que, después de mirarlos casi despectivamente, hagan lo que quieran.

Pero llegará al paroxismo de su postura mesiánica tuteando a todo el Olimpo, hombreándose con la Eternidad, perdonando la vida a todos los dioses que adornan la tradición y la cultura. Ese gran pagano, hijo de cuáquero, seguirá perdonando la vida al mundo:

Extranjero, si al pasar me encontráis y deseáis hablarme,
¿por qué no habríais de hablarme?
¿Y por qué no habría de hablaros yo?

Ya no cabe una mayor condescendencia. Whitman es capaz de escuchar y hasta de rebajarse al diálogo.

Walt Whitman tiene un caudillo

La versión que don Miguel de Unamuno hace del poema «O captain!, my captain!», es rigurosa y magnífica. Es curioso el hecho que se registra habitualmente en la traslación de un poema. Cuando lo hace otro poeta, inmediatamente uno puede advertir si se identifica con el poeta que traduce o lo está combatiendo mentalmente. Este no es el caso de Whitman. Unamuno ensalza a Whitman, lo admira. La versión de este poema lo demuestra con creces. Cojean los dos del mismo

pie. Son rigurosos egotistas un poco hipermétropes en cuanto a contemplar su propio tamaño. Cuando Unamuno habla de Whitman se acuerda inconscientemente de Homero. Lo deifica y hasta podríamos decir que lo emplea como espejo de su propia efigie. No es Unamuno ese hombre apacible, capaz de reconocer a un ser superior y rendirle pleitesía. No lo era tampoco Whitman, pero Whitman tenía varios fetichismos, varios clisés vergonzantes que utilizaba para su propia justificación. Unamuno puso en pie la idea de un liberalismo aséptico, incorruptible, frágil como toda ideación teórica que se empaña con el mismo aliento, que se prostituye según se intenta pronunciar su concepto o según se define su contextura.

Whitman inventó la Democracia. La convirtió en una señora matronil sentada en un trono de piedra y circuida de heráldicas trompetas. Whitman veía a su país como una divina predestinación histórica. Quizá el viejo cascarrabias que toda su vida fue don Miguel de Unamuno soñó para España pareja ambición. Por eso don Miguel se encuentra tan cómodo y arrellenado cuando glosa al barbudo y melenudo carpintero de West Hills en esa sumisión ideológica a un caudillo: Abraham Lincoln. Si Lincoln hubiese sido de otra manera, es decir, menos humano, menos filantrópico —menos amigo de la Humanidad—, no habría necesitado para Whitman otra consideración que la de un hábil político. Pero Lincoln no dejó de ser en la estimación de ninguno de los dos poetas un hombre. Y ese es precisamente el supremo valor que se le reconoce por estas dos potencias creadoras que son Whitman y Unamuno. Cuando Whitman dice que quien toca su libro toca a un hombre, ha formulado su máximo elogio. En Unamuno estas alusiones en sus textos literarios, estas *homomanías,* son continuas. Parece como si el hombre fuera la única y exclusiva referencia de que dispone el pensador, el escritor, para ir definiendo, promulgando sus conceptos, sus visiones humanísticas, sus inquietudes espirituales.

¿Qué es lo que realmente ocurre en ambos poetas? Que pese a todas sus excentricidades egotistas, el hombre es lo único que realmente les conmueve. El concepto homínico es lo que les mueve a su discurso, lo que excita su opinión, lo que, en fin, determina en ambas personalidades un profundo humanismo. Es frecuente en Unamuno la indignación ante la retórica, ante las delicuescencias líricas de los poetas embarcados en la petulante nave de la forma. Se indigna con los hombres, no con el Hombre. A Unamuno le gusta discrepar, apostillar la verdad de los demás y la suya propia, denostar, pronunciar esa frase casi soez e hiriente que pone, a su juicio, las cosas en su sitio. Unamuno quizá no hubiese aceptado ni siquiera a un caudillo como Abraham Lincoln, pero él está seguro en el fondo de que un abolicionista de tal categoría

es un hombre muy digno de tener en cuenta y seguramente será muy difícil buscarle esas cosquillas dialécticas con las que un hombre de su independencia mental pueda quedar perplejo. El poema «O captain!, my captain!» impresiona por su ritmo. Transcribamos, en la versión unamuniana, los primeros versos del poema:

> *¡Oh capitán!, ¡mi capitán¡, se ha acabado nuestro terrible viaje; el barco tiene estropeada cada cuaderna; se ha ganado el precio que buscábamos; el puerto está cerca, oigo las campanas, el pueblo todo gritando, mientras sigue con sus ojos a la firme quilla, al barco severo y osado; pero, ¡oh corazón, corazón, corazón¡, ¡oh, sangrientas gotas de rojo!, allá en la cubierta yace mi capitán caído, frío y muerto...*

Cuando Whitman veía pasar a Lincoln desde su ventana erguido sobre su caballo, taciturno y desprovisto de la reglamentaria escolta, era como si contemplase el retorno de Ulises. Los ojos de un poeta aterciopelados por una perspectiva histórica, por un deseo casi inconsciente de idealización, están creando a cada momento la Historia. Porque no olvidemos que la Historia no es simplemente el documento, la constatación oficial y real del hecho, sino lo que ese mismo hecho puede dar de sí en su proyección histórica. Una palabra apenas significa nada si no se la intenciona, si no se proyecta en algo o sobre algo. Las palabras son módulos carentes de significado, fórmulas o elementos que sólo experimentan una reacción—es decir, que sólo se hacen inteligibles—cuando se les arrima la llama del amor, del misterio, del entendimiento. Solas no son nada. Cuando tienen calor, cuando están junto a la llama, son definitivas. ¿Cómo intencionar las palabras? Entendiéndolas solamente desde la emoción. *Captain*—cómo disfrutaría don Miguel con estas disquisiciones semánticas—viene de *caput, capitis*. Cabeza. Hombre de la cabeza, hombre que es cabeza, principio, cabo. Es muy difícil aceptar la concesión que hace Walt Whitman de sentirse encabezado por un caudillo. Quizá el *viejo hermoso* de las *Hojas de Hierba con su barba*—como diría Lorca—*llena de mariposas*, se había enamorado de esa diosa un poco fondona pero, por sus excesos monumentales, arrogante y mayestática, que es la Democracia. ¿Cómo interpretar esa sed, esa *filos* hacia la Democracia? Es muy fácil. La clave del misterio está en el *self my man*. Los pioneros lo han hecho todo ellos mismos. No tienen por qué tener ningún respeto a la tradición. No tienen tradición. No tienen pasado. Solamente tienen ansias de vivir, de crear, de ser. No pueden ser exegetas de una tradición que no han conocido, no pueden ostentar orgullos de una sangre que nunca ha tenido la oportunidad de ser altiva.

Sus glorias no están en el pasado, ni siquiera en el presente. Toda

su gloria está en ese gran mañana, en esa aurora boreal de la grandeza de los Estados confederados de la Unión. Pero Abraham Lincoln tuvo que morir. Y murió patéticamente asesinado en un proscenio, ante el tablado de la farsa. Unamuno, tan amigo de establecer paralelos dialécticos entre la farsa de la política y la farsa del teatro, habrá pensado más de una vez en vadear esas pequeñas simas que separan lo pintado de lo vivo. El teatro de la política, la política del teatro. La ficción de la vida pública, las intrigas entre bambalinas. Un actor, que es todo lo contrario de un hombre en el concepto unamuniano —en el concepto existencial y racional del hombre— ha matado a Abraham Lincoln. Y seguramente añadiría don Miguel: y además ha sido un mal actor. Si todavía hubiese sido un Tallaví o un Emilio Mario...

Walt Whitman dedicó a la muerte de Lincoln un poema: «President Lincoln's Burial Hymm»:

> *Cuando últimamente florecieron las lilas en el jardín y el lucero se hundió temprano en el cielo poniente de la noche, yo me dolí y he de dolerme con cada primavera que vuelva. ¡Oh, primavera, que siempre vuelves!, me traes de seguro una trinidad: las lilas floreciendo perennes, la estrella hundiéndose en el poniente y el pensamiento de aquel a quien quiero.*

Se había salvado la unión de los Estados Unidos. Esa sangre no había sido inútil. Todos los crímenes históricos son en cierto modo como una prueba de confianza que nos otorga el héroe ingresando su sangre caudalosa y fértil en esa cuenta corriente del porvenir histórico. Esas actitudes sirven siempre para incurrir en la admiración de los sabios. La unidad española es obra de los Reyes Católicos. Cuando ese hecho histórico es una verdad incontrovertible, el personaje cristaliza en la historia adquiriendo su forma definitiva. Don Ramón Menéndez Pidal llamará a la reina Católica, *Isabelita.* Su familiaridad hacia los personajes dignos de su mayor admiración no tenía fronteras. Isabelita era una más en su familia y con él vivía como escapada de sus libros, como trotamundos de sus anaqueles. Y en cuanto al Cid, él mismo era el Cid, como Cervantes era Don Quijote.

Además, Whitman tenía necesidad absoluta de admirar a alguien que no le hiciese la competencia. Un político nunca compite con un artista. Son valores independientes. Hacen la Historia cada uno de ellos en muy distintos órdenes, pero trabajan por su cuenta, no se correlacionan si no es cronológicamente. Y por otra parte ¿hay algo más salvajemente independiente que un poeta? Un poeta es una cosa que siempre queda al margen de todo movimiento social o ciudadano. El poeta no tiene documentación, no está adscrito a ningún clan. Por eso,

si llega a intelectualizarse con una toma de conciencia activa, puede convertirse incluso en un político.

Una de las claves de la popularidad de Whitman es la humildad de su origen que prototipifica al hombre medio americano poniendo encima de su testa el halo de magnificencia de su brillantez lírica. Además, Whitman tiene algo mejor que todo esto. Rompe con todo. Habla como le viene en gana. Se convierte en conductor de conciencias. Se desmasifica, se resume en voz de los demás, y aunque en principio se le combata, el hombre americano siente verdadera adoración por todo lo que es incapaz de emular. No hay nadie más adocenado que ese pueblo, pero bastará con que alguien pronuncie esa palabra que a él nunca le vino a los labios para que exclame con reverencia: ¿Lo habéis oído?, ese hombre ha dicho nuestra verdad. ¡Ya tenemos lengua!

José Gerardo Manrique de Lara
General Pardiñas, 72
Madrid

NOTAS EN TORNO A «LOS INTERESES CREADOS» Y SUS POSIBLES FUENTES

POR

JOSE VILA SELMA

La comprensión genérica de una obra teatral (1)

1. La comprensión crítica de una obra teatral tiene exigencias específicas que proceden de género literario; en consecuencia, se puede afirmar, sin grandes riesgos de error, que no hay que considerar como lo específico de un drama un predominio de lo coloquial, pues éste determina lo teatral de una obra sólo junto con otros elementos de muy distinta índole, y nunca sin éstos, como son la estructura de los personajes, que deben sostenerse de «pie» (2), su verosimilitud, la armonía de la acción, movimiento y ritmo escénico, decoración, luminotecnia, etcétera.

La crítica literaria de una obra de teatro no la estudia representada, lo que es una limitación, pero esta limitación puede ser superada. Esta forma de crítica, bajo la influencia del positivismo, considera el diálogo teatral como materia lingüística (véase, por ejemplo, Werner Beinhauer: *El español coloquial,* Madrid, 1968) o como matriz nutricia para la historia de las ideas (véase, por ejemplo, K. Vossler: *Racine,* Madrid, 1942). Sin embargo, en toda obra teatral hay una relación sustantiva que ha sido desdeñada: es aquella que vincula la lengua con el personaje de ficción, pues éste puede manifestar su personalidad gracias a la lengua, lengua literaria, ciertamente, y hasta intensamente literaria, puesto que el diálogo teatral está siempre concebido y es siempre creado en función de la personalización verosímil de un tipo ima-

(1) Consideramos que la crítica literaria no debe detenerse en el conocimiento exhaustivo y único de la biografía *externa* de un autor, sino en aquellas razones que le exigen figurar en la historia literaria, razones que, constituyendo su biografía *interna* y entretejidas con la fisonomía de su época, sólo se encuentran en su obra. Y ésta, para alejarnos definitivamente de un positivismo a lo Taine o de un historicismo a lo Menéndez Pelayo, no debe ser explicada *desde* una simple perspectiva histórica, sino en función de sus *topoi* o núcleos estructurales.

(2) Expresión propia del *argot* teatral, empleada en un doble sentido, ya para expresar que una obra, antes de ser estrenada, está siendo ensayada sobre el escenario y los actores saben ya la letra de sus papeles, es decir, el instante en que debe operar la dirección escénica; ya para calificar una obra cuya verosimilitud es ejemplar, tanto en su acción como en la textura de sus personajes.

ginado; lengua, por tanto, que es utilizada por el autor *para* una personalidad de ficción.

Esa relación entre lengua literaria y personaje se expresa por lo que hemos dado en llamar «semántica teatral», que es —a modo de definición ocasional— aquel significado que la lengua adquiere al servicio de una situación teatral dada y concreta. Por tanto, la «semántica teatral» es esencialmente diacrónica, puesto que en ella y en cada uno de sus momentos encontramos el desarrollo progresivo del tema.

2. Para concretar lo dicho, nada más oportuno que recurrir a dos ejemplos. Tomemos el primero de Molière, citado por Jacinto Benavente en su prólogo a *Los intereses creados,* y a quien la crítica, equivocadamente, considera como modelo benaventino; el otro será del mismo Benavente y de la obra que es motivo de estas notas y cuyas fuentes posibles indagamos.

Acudamos al *Tartuffe* (1667), obra gozne sobre la que gira el teatro europeo hacia la modernidad plena. El tema de la obra —es sabido— es la hipocresía y la avaricia ocultas bajo el manto de una falsa piedad y una disimulada, casi incontenible sexualidad; la acción está formada por el conjunto de situaciones en las que se manifiesta la influencia del tema axial, en los otros personajes y en las recíprocas relaciones entre estos, así como por la gestión personal del protagonista en busca del logro de sus fines. *Tartuffe* es el tipo literario universal de la hipocresía.

Entre estas situaciones protagonizadas por *Tartuffe,* detengámonos en la de la escena tercera del acto tercero: Elmire, la protagonista, y Tartuffe, están frente a frente; Molière nos quiere mostrar, definitiva e indudablemente, la verdadera personalidad de Tartuffe, quien, tras unos galanteos (versos 878-882) y declaraciones de propia humildad, comienza a desvelar aspectos contrarios a su aparente manera de ser: su sexualidad contenida, ante el perfume que exhala el pelo de Elmire (v. 884), por ejemplo, y nos ofrece su verdadera fisonomía precisamente como réplica, según una perfecta estilística teatral, al adjetivo de *pieux* que Elmire dirige a Tartuffe. Pero sigamos leyendo los versos 903-921, que traducimos:

ELMIRE.—En cuanto a mí, deseo una palabra
en la que todo vuestro corazón se abra y no me oculte nada.
TARTUF.—Y yo no deseo otra cosa, por gracia singular,
que mostrar ante vuestros ojos mi alma entera,
y juraros que los comentarios que hice
sobre los visiteos que hacen a vuestras gracias,
no suponen hacia vos odio alguno,
sino un transporte de celo que me arrastra,
un puro impulso...

ELMIRE.— Así lo creo,
y creo que mi salud os preocupa mucho.
TARTUF.—Sí, señora, no lo dudéis, y mi fervor es tal...
ELMIRE.—¡Ay! Me hacéis daño...

Aquí, en este punto, se echa de menos una anotación teatral que indicara la presión de la mano de Tartuffe, avarienta esta vez de caricias, sobre el brazo de Elmire, como confirma la expresión del verso 916 y siguientes. Estas anotaciones teatrales implícitas son la base del proceso semántico o analógico al que nos referimos inmediatamente.

TARTUF.— Es por exceso de celo.
Jamás pensé haceros mal alguno;
por el contrario, más bien...
ELMIRE.—¿Qué hacéis con la mano?
TARTUF.—Toco vuestro vestido; la tela es suave.
ELMIRE.—¡Por favor!, dejadme; tengo muchas cosquillas.

3. He aquí las expresiones cuyo sentido directo sufre un proceso analógico en busca de una semántica teatral:

v. 910. *Sino un transporte de celo que me arrastra.*

Con esta frase, Tartuffe inicia el proceso analógico, puesto que sobre *celo* comienza a pesar un equívoco, cuya verdadera faz no está en el coloquio, sino en la intención y en el gesto y en el tono de la voz del actor, que dará a entender, moviendo la fantasía del espectador, que su transporte lo es de amor carnal y no de piedad virtuosa.

v. 911. *Un puro impulso.*

El proceso analógico se afianza.

Tartuffe califica su amor de «puro» sentimiento.

Adviértase el doble sentido de los sustantivos, es decir, de la verdadera personalidad de Tartuffe, pues como decíamos, estructuralmente (3) tiene que haber un perfecto concento entre «escritura» —expresión de la hipocresía de forma sustantiva y coloquial— y estructura teatral del personaje; advirtamos la escasez de adjetivos, y los que hay, sirven

(3) Admitimos que este término se presta a confusiones, sobre todo hoy, cuando el estructuralismo práctico —pensemos en SOLLERS— está tomando orientaciones marxistas. Más modestos en nuestra intención, «estructura» significa para nosotros la manera como quedan íntimamente vinculados entre sí *todos* los elementos de una obra teatral, en una armonía que da fe de la bondad del logro o de su lamentable mediocridad. Más escuetos, diremos que para nosotros la comprensión del término «estructura» se limita a la armoniosa integración de todos los elementos genéricos de una obra literaria.

para reafirmar el cambio semántico que se está dando en lo sustantivo de la lengua y en la sustantividad de los personajes.

v. 915. *¡Ay! Me hacéis daño.*

A partir de este verso, toda la semántica lógica o gramatical se trueca en «semántica teatral», diacrónica en cuanto al tema de la obra, como consecuencia del gesto, físico, sexual, de Tartuffe por acercarse al cuerpo de Elmire, como confirman los vv. 916 y siguientes, hasta el fin del texto citado. Y con este texto, también cambia la orientación temática de la obra en busca del desenlace definitivo.

4. Advirtamos que tras el desarrollo teatralizado de este proceso analógico, quizá no considerado o no advertido hasta ahora como fuente del dinamismo teatral, genérico, camino para penetrar en la estructura de una obra teatral, el significado directo del estilo molieresco sufre transformación y, cada una de las frases de nuestro texto se ha convertido en una metáfora, al enriquecerse con una significación distinta, opuesta o diferente a la gramatical o lógica. Si, además, tenemos en cuenta que el teatro es el género literario que opera sobre multitudes, podremos advertir la importancia que tiene introducir en el método analítico y crítico de este género el concepto de «semántica teatral» o genérica, con tan profunda influencia en la imaginación y en la fantasía de la inmensa mayoría (Rohlfs: *Lengua y literatura.* Anotaciones de Manuel Alvar. Madrid, Ediciones Alcalá, 1966; 76).

5. Pasemos al ejemplo benaventino. Es este lugar idóneo para indicar, que, según nuestro criterio, dos textos en *Los intereses creados* contienen y sostienen la estructura ideológica y temática, de la peripecia y desarrollo de la obra, y por tanto, al mismo tiempo, uno y otro, complementariamente, son el eje de las situaciones y de las acciones secundarias. Nos referimos a los textos de la escena primera del cuadro primero, y al último parlamento de Crispín, en la escena segunda del cuadro segundo, ambos del acto primero (4).

---

(4) Leandro.—Gran ciudad ha de ser ésta, Crispín; en todo se advierte su señorío y riqueza.

Crispín.—Dos ciudades hay. ¡Quiera el Cielo que en la mejor hayamos dado!

Leandro.—¿Dos ciudades dices, Crispín? Ya entiendo: antigua y nueva, una de cada parte del río.

Crispín.—¿Qué me importa el río, ni la vejez, ni la novedad? Digo dos ciudades como en toda ciudad del mundo: una para el que llega con dinero y otra para el que llega como nosotros.

Leandro.—¡Harto es haber llegado sin tropezar con la justicia! Y bien quisiera detenerme aquí algún tiempo, que ya me cansa tanto correr tierras.

Crispín.—A mí no, que es condición de los naturales, como yo, del libre reino de Picardía (a) no hacer asiento en parte alguna, si no es forzado y en

(a) Alusión a la fantasía y diálogo XLIX, de Tabarín: «Quiénes son aquéllos que son peor que diablos.»

Estos textos nos sitúan ante un dualismo, un desdoblamiento, en los que el alcance general del primero, referido a la sociedad, se corresponde con los límites individualizados del segundo, que alude a la simbiosis Crispín-Leandro, pues cuando en aquél Jacinto Benaven-

---

galeras, que es duro asiento. Pero ya que sobre esta ciudad caímos y es plaza fuerte a lo que se descubre, tracemos como prudentes capitanes nuestro plan de batalla, si hemos de conquistarla con provecho.

LEANDRO.—¡Mal pertrechado ejército venimos!

CRISPÍN.—Hombres somos, y con hombres hemos de vernos.

LEANDRO.—Por todo caudal, nuestra persona. No quisiste que nos desprendiéramos de estos vestidos, que, malvendiéndolos, hubiéramos podido juntar algún dinero.

CRISPÍN.—¡Antes me desprendiera yo de la piel que de un buen vestido! Que nada importa tanto como parecer, según va el mundo, y el vestido es lo que antes parece.

LEANDRO.—¿Qué hemos de hacer, Crispín? Que el hambre y el cansancio me tienen abatido, y mal discurro.

CRISPÍN.—Aquí no hay sino valerse del ingenio (b) y de la desvergüenza, que sin ella nada vale el ingenio. Lo que he pensado es que tú has de hablar poco y desabrido, para darte aires de persona de calidad; de vez en cuando te permito que descargues algún golpe sobre mis costillas; a cuantos te pregunten, responde *misterioso*; y cuando hables *por tu cuenta*, sea con gravedad, como si sentenciaras. Eres joven, y de buena presencia; hasta ahora sólo supiste malgastar tus cualidades; ya es hora de aprovecharse de ellas. Ponte en mis manos, que nada conviene tanto a un hombre como llevar a su lado quien haga notar sus méritos, que en uno mismo la modestia es necedad y la propia alabanza locura, y con las dos se pierde para el mundo. Somos los hombres como mercancía, que valemos más o menos según la habilidad del mercader que nos presenta. Yo te aseguro que, así fueras vidrio, a mi cargo corre que pases por diamante. Y ahora llamemos a esta hostería, que lo primero es acampar a la vista de la plaza.

LEANDRO.—¿A la hostería dices? ¿Y cómo pagaremos?

CRISPÍN.—Si por tan poco te acobardas, busquemos un hospital o casa de misericordia, o pidamos limosna, si a lo piadoso nos acogemos; y si a lo bravo, volvamos al camino y salteemos al primer viandante; si a la verdad de nuestros recursos (c) nos atenemos, no son otros nuestros recursos.

(b) *Ingenio:* tiene una significación diacrónica, en relación con el desarrollo de la acción. PFANDL (*Historia de la literatura nacional española en el Siglo de Oro*, Barcelona, G. Gili, 1933, página 264) nos da la siguiente noción del ingenio, dentro del espíritu del Barroco español: «(significa) no sólo cierta disposición psicológica, sino también un ingenio...». En cuanto que la culminación de la peripecia dramática de *Los intereses creados* depende del ingenio de Crispín, Benavente confirma su vinculación indirecta y lejana con la novela picaresca, ya que el pícaro, como los Crispines, constituye una estirpe psicológica de criaturas que aporta su propia concepción de la vida.

(c) *Recursos:* esta nota es complementaria de la anterior, por eso tenemos que insistir en la semántica diacrónica en relación con la peripecia dramática. Crispín nos confiesa la ausencia absoluta de *recursos*, con lo que cobra una vital importancia el *ingenio: Aquí no hay sino valerse del ingenio*. El *ingenio* puede proveer a la falta de *recursos*, los cuales, siendo concebidos puramente como económicos según nos apunta Crispín, adquieren valor adjetivo para toda operación del *ingenio*. A lo largo de la evolución del tema o acción principal, el empleo del ingenio se va individualizando, fraccionando, en las acciones secundarias, que allegan recursos —vanidad de Arlequín y del Capitán, celestineo de Sirena, la misma sacrificada inocencia de Silvia, etc.—, que tienden a la unidad o desenlace —creación de una red de intereses que prevalece contra toda justicia—, que transforman la misma biografía de los protagonistas —es olvidado el proceso de Bolonia— y les proporciona una nueva personalidad social, basada en el poder del dinero, cambio de personalidad de los protagonistas que permite a Jacinto Benavente insistir en la misma trama en *La ciudad alegre y confiada*. Tengamos en cuenta que allegar *recursos* es uno de los dinamismos de la obra, que afecta a todos y cada uno de los personajes, hasta al mismo Leandro, en los dos primeros cuadros; el otro dinamismo, que domina todo el tercer cuadro, es el opuesto: reclamar recursos allegados por parte de todos los personajes secundarios. En el fondo se trata de una única relación la que une a todos los personajes, con dos signos o direcciones opuestas, es decir, que la obra está construida sobre una repetición de situaciones invertidas. La estructura de esta obra cumbre benaventina es, simplemente, una situación que revierte sobre sí misma, repitiéndose con signo distinto: es como una pelota que lanzada contra el paredón del egoísmo es devuelta al jugador que la lanzara con y por egoísmo, diríamos siguiendo un método caro a Ramón Fernández. Esta unidad de las situaciones hace veraces y oportunas aquellas palabras de Ramiro de Maeztu, puestas en labios de Benavente: «No hay bondad» («La obra del noventa y ocho», en *Nuevo Mundo*, 13, VII, 1913). Ahora bien, el juicio de Maeztu tenía alcance para toda aquella España.

te se refiere a dos ciudades, con desfigurados tintes agustinianos en la lejanía, nos está diciendo que la vida no es más que un inquietante forcejear de los hombres olvidados por la fortuna para escalar las murallas de la ciudad afortunada, utilizando la mundanal escala de «los intereses creados», por lo tanto, la única fortuna que es meta para los personajes benaventinos es la económica y material, nunca hay en ellos aspiración alguna hacia una expansión o un desarrollo moral y

---

LEANDRO.—Yo traigo cartas de introducción para personas de valimiento en esta ciudad, que podrán socorrernos.

CRISPÍN.—¡Rompe luego esas cartas y no pienses en tal bajeza! ¡Presentarnos a nadie como necesitados! ¡Buenas cartas de crédito son ésas! Hoy te recibirán con grandes cortesías, te dirán que su casa y su persona son tuyas, y a la segunda vez que llames a su puerta, ya te dirá el criado que su señor no está en casa ni para en ella; y a otra visita, ni te abrirán la puerta. Mundo es éste de toma y daca, lonja de contratación, casa de cambio, y antes de pedir ha de ofrecerse.

LEANDRO.—¿Y qué podré ofrecer yo, si nada tengo?

CRISPÍN.—¡En qué poco te estimas! Pues qué, un hombre por sí, ¿nada vale? Un hombre puede ser soldado, y con su valor decidir una victoria; puede ser galán o marido, y con dulce medicina curar a alguna dama de calidad o doncella de buen linaje que se sienta morir de melancolía; puede ser criado de algún señor poderoso que se aficione de él y le eleve hasta su privanza, y tantas cosas más que no he de enumerarte. Para subir, cualquier escalón es bueno.

LEANDRO.—¿Y si aún ese escalón me falta?

CRISPÍN.—Yo te ofrezco mis espaldas para encumbrarte. Tú te verás en alto.

LEANDRO.—¿Y si los dos damos en tierra?

CRISPÍN.—Que ella nos sea leve. *(Llamando a la hostería con el aldabón.)* ¡Ah de la hostería! ¡Hola, digo! ¡Hostelero o demonio! ¿Nadie responde? ¿Qué casa es ésta?

LEANDRO.—¿Por qué esas voces, si apenas llamaste?

CRISPÍN.—¡Porque es ruindad hacer esperar de ese modo! *(Vuelve a llamar más fuerte.)* ¡Ah de la gente! ¡Ah de la casa! ¡Ah de todos los diablos!

HOSTELERO.—*(Dentro.)* ¿Quién va? ¿Qué voces y qué modos son éstos? No hará tanto que esperan.

CRISPÍN.—¡Ya fue mucho! Y bien nos informaron que es ésta muy ruín posada para gente noble.

... ...

CRISPÍN.—Ya me iréis conociendo. Sólo diré que por algo juntó (d) hoy el destino a gente de tan buen entendimiento, incapaz de malograrlo (e) con vanos escrúpulos. Mi señor sabe que esta noche asistirá a la fiesta el señor Polichinela, con su hija única, la hermosa Silvia, el mejor partido de esta ciudad. Mi señor ha de enamorarla, mi señor ha de casarse con ella y mi señor sabrá pagar como corresponde los buenos oficios de doña Sirena, y los vuestros también si os prestáis a favorecerle.

COLOMBINA.—No andáis con rodeos. Debiera ofenderme vuestro atrevimiento.

CRISPÍN.—El tiempo apremia y no me dio lugar a ser comedido.

COLOMBINA.—Si ha de juzgarse del amo por el criado...

CRISPÍN.—No temáis. A mi amo le hallaréis el más cortés y atento caballero. Mi desvergüenza le permite a él mostrarse vergonzoso. Duras necesidades de la vida pueden obligar al más noble caballero a empleos de rufián, como a la más doble dama a bajos oficios, y esa mezcla de ruindad y nobleza en un mismo sujeto desluce con el mundo. Habilidad es mostrar separado en dos sujetos lo

(d) *Juntó:* juntar por unir. Cambio verbal favorable a la lengua familiar. En *juntar* prevalece el sentido material, de cantidad, de yuxtaposición simple; sin embargo, el contexto de la frase supone la idea de unión, más en consonancia con toda la escena, durante la que se crean intereses entre Leandro, Arlequín y Capitán.

(e) *Malograrlo:* confuso: ¿qué se malogra, el destino o el entendimiento? Sólo el contexto nos dice que Benavente se refiere al destino.

espiritual de sí mismos. Y esto es tan desgraciadamente cierto —y tanto más cuanto que es síntoma de la vida de toda una sociedad, de una sociedad que ha sido matriz de la actual, en la que nosotros vivimos—, que no habría nadie capaz de indicar un solo personaje benaventino con una estructura espiritual plenamente positiva.

Del mismo modo que el dinero desdobla las dos formas de vida ejemplificadas en las dos ciudades, así el individuo se ve forzado a que en su manera de vivir prive aquella de sus dos naturalezas que con más presteza le puede convertir en ciudadano de provecho y fortuna. Por eso, de sus dos naturalezas, la de «los altos pensamientos» es la sojuzgada por la que gusta arrastrarse, aquélla, elevada, es sometida por ésta, reptadora, porque, también de las dos ciudades, la de los desheredados de la fortuna sólo existe para ser absorbida por la otra, la de los afortunados en dinero. Ésta concertada dualidad estructural explica la orientación decidida del pensamiento benaventino hacia el plano físico y económico.

En Molière, era la semántica teatral la que imponía la conversión de un significado directo en metafórico. En Benavente no hay realidad sustantiva transformada; es una metáfora temática y estructural, erigida como visión de la vida y del hombre, lo que imprime el ritmo de la acción en busca del desenlace final. Por tanto, las estructuras teatrales de Molière y de Benavente son no sólo diferentes, sino opuestas. En el proceso analógico molieresco todos los recursos teatrales se ponen al servicio de la transformación temática de la personalidad de Tartuffe, quien, por ese proceso analógico, se nos descubre en toda su profundidad hipócrita. Advirtamos que, respecto de Tartuffe, también se puede hablar de una personalidad dual, de un desdoblamiento, pero, a diferencia del dualismo benaventino, el de Tartuffe no coexiste, pues o bien actúa temáticamente el falso Tartuffe o el verdadero, pero nunca ambos concertadamente, como ocurre en *Los intereses creados.*

---

que suele andar junto en uno solo. Mi señor y yo, con ser uno mismo, somos uno una parte del otro. ¡Si así fuera siempre! Todos llevamos en nosotros un gran señor de altivos pensamientos, capaz de todo lo grande y de todo lo bello. Y a su lado, el servidor humilde, el de las ruines obras, el que ha de emplearse en las bajas acciones a que obliga la vida... Todo el arte está en separarlos de tal modo que cuando caemos en alguna bajeza podamos decir siempre: no fue mía, no fui yo, fue mi criado. En la mayor miseria de nuestra vida siempre hay algo en nosotros que quiere sentirse superior a nosotros mismos. Nos despreciaríamos demasiado si no creyésemos valer más que nuestra vida... Ya sabéis quién es mi señor: el de los altivos pensamientos, el de los bellos sueños. Ya sabéis quién soy yo: el de los ruines empleos, el que siempre, muy bajo, rastrea y socava entre toda mentira y toda indignidad y toda miseria. Sólo hay algo en mí que me redime y me eleva a mis propios ojos: esta lealtad de mi servidumbre, esta lealtad que se humilla y se arrastra para que otro pueda volar y pueda ser siempre el señor de los altivos pensamientos, el de los bellos sueños.

En Jacinto Benavente no hay, pues, proceso analógico dentro del personaje. Toda la intención temática hay que buscarla en el acerbo léxico, el cual soporta una transformación semántica, que consiste en la impropiedad lógica o gramatical de algunos vocablos, como comentaremos más adelante.

Las razones benaventinas

6. No puede negarse, según nos confirman los textos benaventinos que acabamos de comentar, que la primera preocupación de Benavente era social, no ya sólo porque trata de reflejar, en el primero de ellos, la dual configuración de la ciudad, sino también porque el segundo texto nos permite afirmar la intención normativa, ya que en el citado (véase núm. 4) parlamento de Crispín encontramos todo un código práctico de comportamiento. Pero tanto lo que sobre el dualismo social nos dice el primero de los textos como cuanto nos enseña sobre la conveniente praxis humana el segundo, no proceden de un planteamiento teórico, sino de una verificación empírica; así, Benavente se nos presenta como un catalizador de la sociedad que conociera y de las formas de vida al uso, por eso su teatro más que creador es receptor de realidades. ¿Qué es lo que configuraba esas realidades sociales en los años de mayor apogeo benaventino? ¿Qué ideas modelaban las almas y los espíritus?

7. Imaginando a Jacinto Benavente en el marco de su generación, le contemplamos preocupado parcialmente por las graves cuestiones de su época. El matiz social de su teatro se queda en consideración emotiva, lo que no era buen sistema ni actitud la más idónea para calar en la gran tragedia que tenía por protagonista a toda aquella sociedad, a la que le ocurrió lo peor que le puede ocurrir a una comunidad, que es perder el sentido de la historia e ignorar el valor y alcance de lo que importa verdaderamente. Jacinto Benavente, con su fililismo, contribuyó en gran manera al adormecimiento general y al inconcluso proceso de germinación del concepto utilitario de la vida, del indiferentismo moral y al triunfo del relativismo en las relaciones humanas. Estos son reproches que se le pueden hacer a Benavente, y su teatro no carece de elementos que los justifican. Ahora bien, detrás de cada obra literaria —sobre todo cuando ésta es teatral— hay una motivación, y ante la de Benavente debemos preguntarnos si las motivaciones que la promovieron podían dar como resultado otra clase de temática o significación general. Consideramos que no; lo creemos honestamente.

Detengamos un instante el hilo de nuestras consideraciones para

determinar la índole de esas motivaciones, aunque sea con perspectiva general. Las grandes corrientes de pensamiento del momento, como puede verse en Sherma H. Eoff, *El pensamiento moderno y la novela española* (Barcelona, 1965), sólo podían decidir un sentido casi axiomático en el tratamiento de los temas literarios; era el imperio del positivismo científico. El postitivismo científico, al incidir sobre la literatura —sobre las ciencias del espíritu, en general— las anima con alma pedagógica, al mismo tiempo que las sensibiliza para la captación de toda realidad circunstancial, que casi nunca coincide con la verdadera realidad, en la que se nutre la auténtica creación literaria. De ahí la intención pedagógica de la obra benaventina, su voluntad normativa. El intimismo natural de Benavente —como se desprende del análisis de su estilo en el conjunto de su obra—, hacía que su teatro fuera eminentemente receptivo, con lo que queremos indicar lo siguiente: en esta receptividad, sinónimo de verdadera creación humana, y que en modo alguno es sinónimo de pasividad (véase KARL RAHNER: *Oyente de la palabra* y *Espíritu del mundo,* Ed. Herder, Barcelona, 1967 y 1963), reside la grandeza y la auténtica aportación literaria de Benavente, que viene a mermar la influencia de las motivaciones de tipo general señaladas inmediatamente antes. Ella es la que convierte la significación benaventina en algo muy positivo para la técnica de la creación literaria, dentro del concierto de autores contemporáneos, y es ella la que nos lleva ahora, en 1969, a descubrir estas calidades benaventinas que fueron inadvertidas en 1952, fecha de mi libro *Benavente, fin de siglo.* Pero dejemos aquí la cuestión, no sin antes apuntar que esa misma receptividad le alejaba de la generación del 98, de talante imperiosamente romántico; no en balde Baroja escribirá *Los últimos románticos,* novela clave para la comprensión de toda esta temática.

No podía Benavente pertenecer ni comulgar con el 98; es evidente. Pese a los intentos de *Azorín* por afiliarle a esa corriente viril —con excepciones— de pensamiento (5). Aunque cabe pensar que *Azorín,* habida cuenta de la amargura, de la tristeza que se desprende del teatro de Jacinto Benavente, pensara en estas palabras de Ortega y Gasset: «... la amargura debe ser el punto de partida que elijan los españoles para la labor común..., la alegría no puede ser un derecho natural ibérico. Gravitan sobre nosotros tres siglos de error y de dolor» *(Obras completas,* «La pedagogía social como programa político», con-

(5) El modernismo de Benavente es ocasional y tributario de la nada. Crispín afirma: *Triste de la alegría de la fiesta:* esta sola frase bastaría para situar a Benavente dentro de la corriente del más deleznable modernismo, ya que es hermana de aquel verso de Rubén Darío en el que el poeta se nos muestra *triste de fiestas.*

ferencia dictada en *El Sitio,* de Bilbao, el 12 de diciembre de 1910, tomo I, p. 495, Madrid, 1946).

8. Tal como ya indiqué en mi libro *Benavente, fin de siglo* (pp. 21 y ss.; 171 y ss.), nuestro autor poseía un gran conocimiento de las formas sociales de vida de la burguesía de su tiempo, a la que él mismo pertenecía; su padre fue, como se sabe, un médico de conocido renombre. Experiencia social que le permitió afirmar que su teatro estaba escrito para que la sociedad que accedía, fervorosa, a sus estrenos pudiera escuchar lo que quería escuchar y no lo que debía oír, con lo que tenemos una prueba más de lo que hemos llamado receptividad.

En la postura crítica de Benavente hay un dandysmo, muy siglo XIX, en el que no faltan aromas verlenianos venidos de las *Fêtes galantes.* Al lado de este dandysmo finisecular tenemos la presencia francesa en el teatro benaventino, tan aludida y nunca concretada.

9. El teatro de Benavente vino a cumplir una misión copulativa entre el del siglo XIX, entre su fase romántica —Martínez de la Rosa— y su aportación positivista —Echegaray—, y las formas ultras de *Los medios seres,* de Ramón Gómez de la Serna; entre el postromanticismo realista (permítaseme la aparente contradicción), a lo Daumier, de Valle-Inclán y la tendencia populista de García Lorca. Como toda función copulativa, la de Benavente era necesaria. Las limitaciones del teatro de Jacinto Benavente nacen, exactamente, de esta necesaria misión que tenía que realizar, pues una misión de vínculo en una época en transformación es algo muy distinto a una aportación renovadora sustantiva. De aquí su sensibilidad a las influencias foráneas.

El conocimiento que del inglés y del francés poseía Benavente, diferenciándose en esto de los escritores contemporáneos, salvo excepciones, le permitió abrir la escena española a formas teatrales europeas decimonónicas, nunca indicadoras de esa renovación teatral que, en la misma Francia, se encamina hacia los grandes misterios modernos, por ejemplo, de Paul Claudel, según opinión de Pablo VI. El mismo Benavente confiesa esa filiación francesista de su teatro cuando escribe:

> Se nos señala la ingenuidad y la gracia refinada del teatro francés. Quise demostrar que también era posible aligerar el teatro escribiendo en castellano. Por otra parte, la alta sociedad que yo describía en estas comedias es la misma en todas partes. De aquí que ellas se asemejen a las de los otros países, dada la identidad de los modelos (PAUL VERDEVOYE: «Littérature espagnole», en *Histoire des Littératures,* tomo II de la *Encyclopédie de la Pléiade,* París, Gallimard, 1956, p. 674; es traducción nuestra, no texto original).

10. Jacinto Benavente está plenamente enraizado en el teatro contemporáneo por el rasgo distintivo de su dramaturgia: la plena con-

cordancia entre sus ideas y la sociedad de su tiempo; es como si nuestro dramaturgo hubiera tenido dotes apreciables y especiales para captar la situación espiritual de su época. Desde el primer instante, *Nido ajeno* (1894), el teatro benaventino tiene aceptación casi universal, en la que sólo son excepción, ¡curiosa excepción!, las inteligencias más agudas y mejor formadas de su momento (6). Ni una sola obra de

---

(6) Copiamos algunos juicios de PÉREZ DE AYALA: *El collar de estrellas* es una obra farisaica, porque lo farisaico quiere decir fingida creencia en la letra con detrimento del espíritu; palabras que no obras; imposición de la ley muerta..., lisonja de vientres perezosos. Su moralidad, por mejor decir su inmoralidad, es esterilidad.»

«Examinando en conjunto, como un panorama, la obra teatral completa de don Jacinto Benavente, echamos de ver en seguida que se trata de un paisaje cuya flora y fauna no corresponden a la zona tórrida, ni a la zona fría, sino a una zona epicena, de transición, en donde el clima se muda arbitrariamente del calor al frío y del frío al calor, sin alcanzar nunca grandes extremos.»

Otra opinión sobre *La princesa Bebé:*

«En definitiva, el mundo de la opereta es el mundo de la incomprensión voluntaria. Es un camino descarriado hacia la felicidad. Ya con voz de la Biblia se nos advierte que el comprender acarrea dolor. El personaje de opereta huye la operación de comprender por ahorrarse la secuela del dolor. Evita las realidades profundas y se apoya en realidades superficiales y fugitivas. Cuando cosas y personas le van siendo familiares, las abandona para no comprenderlas. Su norma de conducta es el cambio, el contraste, la diversidad de decoraciones... Su tono favorito es la sátira personal y ligera, que es un modo de incomprensión... Su inquietud predominante, y casi única, se refiere a las relaciones sexuales..., despojando a la inquietud de su carácter de problema que se ha de resolver una vez por todas, para convertirlo en una sucesión de ensayos experimentales y de cópulas efímeras.»

«... deduzco sinceramente que el concepto dramático del señor Benavente es falso. Su dramática, en mi dictamen, sincero, aunque quizá equivocado, no procede inmediatamente de la vida ni se enlaza directamente con la vida: es intelectual, literario, teatro de teatro. Pero en esta categoría de la dramática meramente literaria, creo que el señor Benavente, por su talento, agudeza y cultura, se halla a muchos codos de altitud sobre los autores congéneres y que sus obras no admiten parangón con las demás de especie idéntica».

«La frecuencia de parecidos que se observe en la obra teatral del señor Benavente demuestra esterilidad de imaginación creadora. Aun sin estar al tanto de los originales en que el señor Benavente se inspiró o con los cuales coincidió por acaso, es bien cierto que las comedias de este autor no producen impresión de abundancia, de exuberancia, de fantasía. Se encarecerá la fecundidad literaria del señor Benavente computando las muchas comedias que lleva escritas; pero, tomada cada comedia de por sí, el tema, asunto o maraña es siempre minúsculo, precario, cuando no baladí. En este extremo presumo que todos están conformes. La aridez inventiva del señor Benavente no estorba a que se le admire; antes estimula la admiración. *Los intereses creados* son apreciados como la perla de la labor benaventina, y *Los intereses creados* no son sino una de tantas adaptaciones modernas de la secular comedia italiana. Y en cuanto a estirar un asunto mínimo hasta que dé de sí tres, cuatro, cinco mortales actos, esto, hoy por hoy, se estima como suprema habilidad.»

«Lo peor del teatro del señor Benavente no es la falta de inventiva, sino la falta de originalidad; no la aridez de imaginación, sí la aridez de sentimiento, y de aquí precisamente su sentimentalismo contrahecho y gárrulo. El señor Benavente (me refiero al señor Benavente autor) es todo mente, intelecto, razón discursiva; es ingenioso, es agudo, es certero en la sátira negativa, la sátira que se ensaña en los defectos del prójimo con fruición, sólo por gozarse en ellos, a diferencia de la sátira moral, que, teniendo siempre presente una norma de perfección, fustiga dolorosamente los defectos por corregirlos. El señor Benavente ha querido fabricar con la cabeza un corazón; pero el corazón que ha puesto en

Jacinto Benavente promueve ese silencio, esa incomprensión del vulgo que acompaña a las obras verdaderamente innovadoras o geniales. La única explicación que cabe encontrar a la audiencia vulgar de la obra benaventina es el fondo costumbrista de su teatro, costumbrismo en el que no se ha insistido por miopía, pues ¿qué es este teatro benaventino sino una comedia de «costumbres burguesas» a lo Paul Her-

---

sus obras es frío y vano, por demasiado raciocinante, cuando es sabido que el corazón ha sido puesto en el pecho con el fin providencial de elevar hasta la inteligencia un vaho cálido y nebuloso con que la luz, en extremo viva de la razón, se empañe, se mitigue y no nos ciegue. Dicen que las obras del señor Benavente encierran su filosofía. Bueno: llamémosla así. Esta filosofía, harto simplista, se reduce, en opinión de los hermeneutas entusiastas del señor Benavente (pues yo no tengo autoridad para tanto), al amor por todas las cosas; filosofía a primera vista un tanto incongruente e incompatible con un temperamento cuya aptitud más notoria y cultivada es la malignidad satírica. Y es que el sentimiento que encierra el teatro del señor Benavente no es tan verdadero amor, la difusión cordial, cuanto una vaga apetencia del amor, el *volebat amares* que dejó San Agustín: quería amar. Y en tal sentido sí que tiene algo de filosofía, por lo menos en la intención, el amor intelectual que resplandece con luz aterida en el teatro del señor Benavente. Al hombre, al más completo y cabal, le falta siempre algo; es como la tierra en que vivimos, que jamás el sol la alumbra en su totalidad y a un tiempo, sino que hay en todo momento un hemisferio de claridad y otro de sombra. El hombre piensa que lo más hermoso en la vida sería aquello que le falta, su hemisferio de sombra, por donde, a veces, el ansia de conocimiento (que esto es la vocación filosófica) le lleva a edificar con la inteligencia el hemisferio ausente y oscuro, enalteciéndolo, como obra suya que es, sobre el otro hemisferio, el más próximo y real, en donde reina la claridad nativa. Nietzsche, hombre flojo y desalentado, predica la filosofía de la fuerza y de la voluntad. En el punto inicial de todo sistema personal de filosofía se observa el mismo fenómeno.»

«... El secreto de la felicidad consiste en deformar la propia mente hasta admitir lo absurdo y caprichoso como razonable y fatal, y de formar el propio corazón hasta simular sin esfuerzo amores y dolores que no se sienten. Preciosa moraleja, a propósito para individuos inútiles y naciones agonizantes».

«Dejando de lado otros antecedentes de poco fuste, se ha señalado el parecido de *La honra de los hombres* con otras dos comedias célebres: *A woman of no importance (Una mujer cualquiera)*, de Wilde, y *Et Dukkehjem (Casa de muñecas)*, de Ibsen. Por lo que atañe a la similitud entre la obra de Wilde y la de Benavente, se parece como un huevo a una castaña; no existe entre ellas asomo de parecido. Respecto a *Casa de muñecas*, ya es harina de otro costal; la obra de Benavente es, a trozos, una imitación de Ibsen, pero una imitación desdichadísima y desprovista de todo discernimiento. Por lo pronto, el personaje espectral, a que hemos aludido más arriba, es un calco de otro personaje de Ibsen. En la obra española se llama Cristián; en la noruega, el doctor Rank. Cristián está enfermo, sin esperanza de curación; ama platónicamente a la muchacha que se hace pasar por madre, adivina y comprende su sacrificio y guarda el secreto. (¿Por qué no lo ha de guardar, si no va a ser su marido ni nadie le moteja de manso?) El doctor Rank está reblandecido y se va a morir en seguida; ama platónicamente a Nora y la comprende mejor que su marido. Sólo que Cristián es un personaje inútil, decorativo y episódico, que interviene únicamente a fin de rellenar escenas, mientras las cosas interesantes se supone que acaecen entre bastidores; si se le suprimiese, no por eso cambiaría en un ápice la comedia ni su pretendido significado artístico y moral. En tanto el doctor Rank es, en la comedia de Ibsen, el personaje más significativo, y no se exige ser muy lince para desentrañar lo que significa. El doctor Rank está pagando culpas ajenas, es un enfermo a causa de los desórdenes de su padre. Ahora bien, como en *Casa de muñecas*, se solventa un conflicto de personalidad entre Nora y su marido, Torvaldo, al cual pone fin Nora abandonando el hogar conyugal, esposo e hijos, a fin de vivir su propia vida, claramente se advierte que esta

vieu, Eugène Bieux, François de Curel, Henri Lavedan? Bien puede afirmarse esto cuando se posee un conocimiento suficiente del teatro de Benavente.

Si las líneas fundamentales de la obra benaventina no son sino calas en la emotividad (7), es decir, en la extraversión de la persona, camino opuesto a aquel que conduce a las profundidades oscuras de la personalidad, no nos extraña la plena coincidencia de estas líneas del teatro benaventino con dos hechos del teatro francés, entre 1880 y 1914, fechas límites de la cristalización temática de nuestro Premio Nobel 1922.

11. Uno de esos hechos es el contenido muy singular del teatro

---

arrebatada resolución es errónea, como lo demuestra el ejemplo del doctor Rank, víctima de los errores paternos; por donde el espectador, por su cuenta, y sin que el dramaturgo le formule con pedantería una ley general y absoluta, infiere de los personajes conocidos y de los hechos observados que las personas casadas, si atienden más al cultivo de la propia personalidad y a la satisfacción del propio apetito que al cuidado y responsabilidad de la prole, acaso hagan pagar sus propios excesos a los hijos. O sea, que en los disturbios matrimoniales hay un factor que ha de tenerse muy presente: la responsabilidad de la descendencia. Y por si no estuviera bastante claro, Ibsen escribió *Espectros* a continuación de *Casa de muñecas,* en la que una especie de doctor Rank es la protagonista.»

«Aun suponiendo que el teatro del señor Benavente se hubiera extendido a todos los países y lenguas, ¿se concibe de alguno de los grandes actores modernos, de universal nombradía, seleccionando tales o cuales obras del señor Benavente para fijarlas en su repertorio, y en ellas, como en el patrón más ancho, verterse, colmándolas, con que así demostrase como actor lo caudaloso de su personalidad? ¿Se concibe a Sara, o a la Duse, o a Zaconi, Novelli, Guitry senior, «luciéndose» y patentizando su capacidad de actores en la representación de las obras benaventianas? ¿Qué obras elegirían? *¿Los intereses creados, Lo cursi, No fumadores, El tren de los maridos?* Sería algo así como un gimnasta, que para ostentar su fuerza levantase vejigas hinchadas de aire. Los actores españoles, más o menos distinguidos, de estos últimos tiempos (los Mendoza-Guerrero, Calvo, Tallaví, Morano, la Membrives, la Xirgu, Borrás, Muñoz), o han excluido de todo punto en su repertorio las piezas del señor Benavente o representan de tarde en tarde una o dos, cuando más, y eso, en parte, por haberlas estrenado; en parte, como oblación al fetiche de la fama. Y es que en las obras del señor Benavente no hay situaciones dramáticas; pero, sobre todo, no hay personas dramáticas, no hay caracteres.»

«... También en *La noche del sábado* hay un personaje muy pomposo que se llama Imperia. Aseguran los hermeneutas que este personaje está lleno de significación; significación que nunca he visto dilucidada, y yo confieso que tampoco he podido desentrañarla. De ser el autor de la obra, para mayor sugestión de misterio trascendente, yo hubiera puesto al lado de aquel personaje otro masculino que se llamase República.»

(7) Colombina nos dice (cuadro II, escena 1.ª): «*Y si he de adiestrarme en hacer padecer por mi amor, necesito saber antes cómo se padece cuando se ama.* Esta frase es típicamente benaventina, por eso llamamos la atención sobre ella. Sus caracteres son los siguientes: 1) Elemento dinámico extravertido: *hacer padecer.* 2) El mismo elemento con dinamismo introvertido: *se padece.* 3) La forma personal en el segundo dinamismo, mientras que es impersonal en el primero. 4) El dinamismo introvertido se convierte en vía de relación entre individualidades, con lo que la forma extravertida sólo existe para ser introvertida en aquel individuo que recibe la influencia de quien *se padece* a sí mismo. De aquí nace la incomunicabilidad invencible entre los individuos. Recordemos aquellas palabras de Ortega, publicadas en *El Imparcial* (10-X-1908): «... su teatro no tiene más punto de contacto que el 'calembour'.»

de Georges de Porto-Riche (1849-1930); este autor, concretamente en *Amoureuse* (1891), empleó lo mejor de sus esfuerzos en el análisis psicológico, llevado a buen término con nuevas formas, de la pasión amorosa, que, a diferencia del apasionamiento romántico, es analizada, bajo la influencia naturalista, como una fuerza imperiosa, que sólo puede ser vencida, según frase demasiado repetida de Oscar Wilde, cediendo a sus embates.

El segundo hecho es toda la teoría dramática de Leon Blum, expuesta en la *Revue Blanche,* durante los años en que fue su crítico teatral; todos los esfuerzos de este crítico tendían a justificar la infidelidad matrimonial como forma de vida libre.

No debemos olvidar que las obras de Jacinto Benavente más singulares, las que le han concedido renombre, son aquellas basadas en el problema conyugal, en el sentimiento amoroso causante de una infidelidad: *Rosas de otoño, Señora ama, La malquerida,* etc. Pero queda por hacer una observación; si Benavente se sitúa dentro de esta corriente, entre psicológica y naturalista, no lo hace por haber prestado atención a la importancia que, en sus años de formación, los de mayor influencia de Jacobi, adquirió la psicología, el sentimiento, sino porque en la libre manifestación de éste ve, no las consecuencias de un naturalismo, sino uno de los síntomas de la «degeneración» de la condición humana, siguiendo, devoto fiel, las teorías absurdas de Max Nordau, en *Mentiras convencionales* (Madrid, 1894) y *Degeneración* (Madrid, 1902).

12. ¿Cómo resumir el ambiente ideológico en que escribiera Jacinto Benavente, y, con ello, explicar su propia mentalidad? Nos pueden ayudar estos juicios, un poco polémicos, pero no por ello menos exactos, de Ramiro de Maeztu:

> ... legajos medievales han ahogado a Menéndez Pelayo; las imágenes históricas han desorientado a Castelar; Pereda se encastilla en el verdor de la montaña, sin advertir que sus tipos van desapareciendo a medida que la piqueta del minero allana la comarca; la señora de Pardo Bazán, requerida al mismo tiempo por sus lecturas naturalistas y por sus creencias ortodoxas, no sabe con quién ir; Ganivet ha muerto cuando más le necesitábamos; Benavente murmura delicados *requiescat* ante «figulinas» que Madrid exhibe en su bohemia política» *(Hacia otra España,* Madrid-Bilbao, 1899).

En un plano más amplio, recordemos los juicios de P. Jobit sobre la generación de Jacinto Benavente:

> La generación que recibió sus primeras impresiones científicas entre los años sesenta y setenta del pasado siglo estaba completamente su-

mergida en las categorías biológicas y dominada por el esquema básico de la teoría de la evolución (PIERRE JOBIT: *Les éducateurs de l'Espagne contemporaine*, París, 1936).

Razones tenemos ahora para que no nos resulte extraño el pesimismo radical de Jacinto Benavente; pero todavía cabe hacer una salvedad: Benavente no llega a conclusiones pesimistas, sino que parte de principios pesimistas, como hemos visto en la dualidad que nos ofrecen los textos más importantes de *Los intereses creados.*

EL PROCESO ANALÓGICO Y LOS «TOPOI» EN JACINTO BENAVENTE

13. Cuando Jacinto Benavente dice en el prólogo de *Los intereses creados:* «He aquí el tinglado de la antigua farsa», lo que realmente hace es materializar el contenido de la obra dramática en el *tinglado* o conjunto de materiales y recursos propios del teatro, lo que está en consonancia con la misión que confía a la farsa: *aliviar* el ánimo, ya que si a la farsa se le confiara una misión, para que la realizara por sí misma, no le fuera conveniente este orden relativo —aliviadora—, ya que llevaría al espectador a un plano distinto al de la vida real; sería un teatro que lejos de hundirnos en las incidencias reales, nos conduciría al conocimiento de esas mismas incidencias; sería más realista y menos probabilista; por eso Jacinto Benavente, en su teatro, cuenta lo que ha sucedido, y en él nunca sucede nada. Este teatro que sólo alivia, *emboba,* es decir, no transforma, no es capaz de portar un poder de transformación de la personalidad; lo más que hace es conseguir que el espectador se olvide, *embobado,* durante un instante, de sí mismo, para luego seguir hundido en su ensimismamiento, del que le alivia la farsa, por la misma razón que ésta no se adjudica un contenido expositivo, sino descriptivo de lo que el ánimo del autor recibió en su vivir empírico. Jacinto Benavente se refiere a la farsa que es capaz de *juntar,* como *juntos,* no unidos, caminan por la vida tanto Crispín como Leandro, tanto Capitán como Arlequín (escena IV, cuadro 1.º); pero *juntar,* y no unir, ni congregar, respeta la individualidad estanca, impotente para toda comunicación, de los protagonistas: Crispín se *arrastra,* mientras Leandro *vuela,* después de haber afirmado aquél que ambos son como dos rostros de una misma persona, de aquí que Crispín acaba subyugando el vuelo amoroso de Leandro y poniéndolo al servicio de los *intereses creados.* A pesar de la simbiosis perfecta que se ha querido ver entre estos dos protagonistas benaventinos, sólo son dos esferas concéntricas cuyas paredes jamás llegan a rozarse; dos existencias tangentes, tan sólo *juntadas* por la busca de provecho

en el vivir. Los personajes de Benavente, no sólo los protagonistas, también los agonistas, no pueden comunicarse por lo sustantivo de su ser; tan sólo se sienten *interesados*, por la apariencia de lo que son: detrás de cada personaje de *Los intereses creados* hay una doble personalidad, que actúa diacrónicamente sobre el desarrollo de la farsa, personalidad cuya existencia es anterior al comienzo de la representación de ésta.

He aquí una familia de análogos, que tomamos del prólogo: *tinglado, de la farsa, aliviar* y *juntar,* análogos porque en todos ellos predomina una apariencia, no una especie sustantiva; después que cada una de esas acciones verbales realiza su misión, todo sigue igual: lo sustantivo no es afectado. Pero esas acciones verbales nos llegan en el texto benaventino bajo forma temporal, pasada, indefinida, que nos confiesa el deseo del autor de enlazar su farsa con la tradición teatral tabarinesca (8), para proponernos la validez universal de su ejemplaridad.

---

(8) Sólo en un sentido muy amplio puede relacionarse la farsa con la *Commedia dell'arte,* tipo teatral con el que la crítica positivista española y la escasa extranjera, de una manera fácil, ha hecho emparentar *Los intereses creados.* Siendo lo cómico elemento esencial de la farsa, aunque sea reducido a la mínima expresión del «calembour» o juego de palabras, como sucede muchas veces en Tabarin, esa denominación no puede emplearse para definir la obra benaventina, salvo en algunos recursos esporádicamente empleados. Los testimonios de «palos» en la *Commedia* son gráficos incluso: recordamos un grabado, conservado en la Real Biblioteca de Estocolmo, alusivo a una representación de la «troupe» italiana de los «Gelosi» ante la corte de Henri III de Francia (Recueil Fossard). El recurso a la violencia es repetido por Benavente tanto al final de esta misma escena como en la cuarta del mismo cuadro; semejante repetición de un recurso cómico tan elemental denuncia una concepción bastante infantil de la comicidad, de la risa. Si atendemos a la calificación de *antigua* que Jacinto Benavente emplea, puede sospecharse que Benavente empleó el término farsa con deseo de arcaizar su obra con una clara intención: aumentar, acrecentar el peso didáctico de su intento teatral. Debemos tener en cuenta que todo el teatro de Benavente tiene un deseo de adoctrinar, según un doble sentido: primero, para influir en la sociedad; luego, y principalmente, en un intento de explicar la realidad, de acuerdo con la filosofía científica de la época. Lo peculiar de la farsa francesa —y nos referimos a ella, ya que Benavente hace que, a la manera francesa, Polichinela tenga jorobas, como es propio en la versión francesa de este tipo de la *Commedia* italiana, en la que adquiere una gran riqueza de matices (véase *La farce des bossus,* de Tabarin, I)—; por ejemplo, prototipo de ellas *Maître Pathelin* (Lyon, 1564), es en el enredo de la situación final, es decir, es en el desenlace en donde reside la comicidad y en las situaciones, no en el coloquio, y en modo alguno, en los recursos. La farsa popular —*Del pueblo recogió burlas y dichos sentenciosos,* nos dice Benavente— está hecha de frases gruesas y juegos de palabras. Véase, por ejemplo, *Procez gagné sans despens,* de Tabarin, en donde *despens* significa costas y vómitos. *Tabarin;* ya hemos hecho referencias a sus obras y circunstancias de su teatro. Su nombre verdadero era Antoine Girard; «Tabarin» era su sobrenombre artístico y popular. Vivió entre 1584 y 1626. La edición que hemos citado de sus obras es literal, según texto dictado por el mismo Tabarin en 1602. Además del grabado al que nos hemos referido, se conserva otro, casi copia del primero, debido a Abraham Bosse (1602-1667), en la Bibliothèque Nationale de Paris, Cabinet des Estampes. El tinglado de Tabarin, en el grabado de Bosse, lleva una inscripción, en la que leemos: «El mundo sólo es engaño, / o al menos garrulería. / Nosotros agitamos nuestro

Pero la farsa, el espectáculo, no sólo junta y alivia, también solicita —*solicitaba la atención de todo*...— la atención de los que cabe al tinglado pasan; pero la solicitud es acción que se dirige, para su eficacia, hacia una persona, no hacia un auditorio *juntado;* aquí Benavente debería haber dicho: «procuraba o promovía la atención», pero el empleo de *procurar* hubiera personalizado a la farsa, lo que no está dentro del dinamismo que materializa la farsa en su tinglado, del dinamismo que toma la parte por el todo: la enumeración caótica de las clases sociales, a la que luego aludiremos.

El empleo de solicitar da primacía al espectáculo en sí y no a lo que es materia del espectáculo, a lo que parece y no a lo que es. El mismo Jacinto Benavente se deja arrastrar por esta apariencia del público congregado, y nos *pinta* su aspecto, hasta cultivar el detalle impresionista, pero sólo con notaciones físicas: el *espetado* doctor, que lleva la frente *arrugada* y cargada de *graves* (del latín *gravis,* pesados, importantes por extensión) pensamientos. Al aspecto *espetado* del doctor corresponde la apariencia *docta* de su cabalgadura (9).

14. Después de estas descripciones del público, Jacinto Benavente desciende a los efectos de la farsa, como cuando dice que la risa que produce el espectáculo sirve para engañar el *hambre* del pobre, pero con ello, gracias a la influencia superficial de la farsa, no se modifican las condiciones económico-sociales, *hambre,* del espectador, ni se mueve la generosidad de los poderosos: desafortunados y afortunados quedan vinculados por la risa, y nada más que por la risa, por el *alivio* de la farsa. Esa risa es expresión momentánea —alivio— de lo individual y aparente; cuando pase, los pensamientos del doctor seguirán siendo graves, espetado su aspecto, paupérrimo el pobre y rico el poderoso, ya que, más que de la farsa, *reía el grave de ver reír al risueño* (aquí *grave* significa de continente serio, austero). Y, como es lógico, esa risa que se comunica por simpatía sólo sirve para tran-

---

cerebro / como Tabarín su sombrero. / Cada uno representa su personaje; / aquel que se crea más prudente que él, / no es sino más charlatán. / Señores, Dios os conceda buen año.»

(9) *espetado:* que afecta gravedad, seriedad, *doctor que ... de la alegre farsa:* el sentido benaventino es que el doctor busca descanso en la gracia de la farsa, para lo que invierte el orden lógico de causa y efecto; de ser respetado éste, diría la frase: «Para descargar su mente de graves pensamientos, el doctor detiene su cabalgadura, deseando escuchar algún donaire de la alegre farsa.» Por tanto, la redacción de Benavente sólo admite la posibilidad de que la farsa pueda alegrar al doctor, y éste, deteniendo su cabalgadura en busca de un alivio, corre el albur de no encontrarlo. La farsa, en consecuencia, queda humillada en su función. Esta casi incompatibilidad entre alegría y pensamiento benaventino, como se deduce del rasgo de estilo que nos ocupa, nos explica, al mismo tiempo que la introduce, la tristeza con que en España se pensaba en tiempos de Benavente, tristeza que acentuaba la influencia del positivismo científico y la ausencia de un realismo científico verdadero.

quilizar —*tranquilizar su conciencia:* participio pasivo, es decir, pasividad del hombre ante lo que no sea él mismo— su conciencia de grande, de rico, con la risa ajena, con la risa de quien debe participar de sus riquezas: los *pobres,* los *pobretes.* Con esta serie de términos analógicos, Jacinto Benavente nos presenta una sociedad cuyos vínculos radicales son únicos y de un solo signo: ocasionales y económicos. De nuevo la receptividad.

Benavente da un paso más. No sólo tiñe de economía el proceso analógico de su estilo, sino que, cuando hace referencia al parco mundo moral de la risa, lo vegetaliza: *Que nada prende tan pronto de unas almas en otras como esta simpatía de la risa;* con el empleo de *prende* (podría estar tomada su semántica del fuego, que prende para destruir; de la simiente que crece, después de haber prendido, es de donde procede el sentido benaventino) produce una asociación analógica, casi inconveniente, pues desnaturaliza la significación espiritual de la risa, aproximándola, con ese cuasi-*oximeron,* a la multiplicación biológica del grano de trigo en la espiga enriquecida.

15. La escena primera del cuadro primero (v. n. 4), contiene el comienzo de la acción propiamente dicha. Crispín y Leandro llegan a una ciudad que, a buen seguro, en la imaginación de Jacinto Benavente, era Florencia. No tarda Crispín en decirnos cómo entiende su llegada: como una *caída* —«ya que sobre esta ciudad caímos»—, lo que supone una acción física, según un proceso analógico semejante al señalado para *graves,* en la primera de sus acepciones. Pero este caer supone, al mismo tiempo, implícitamente, una idea de azar ciego, casi estoico a la manera griega, inevitable, que exige una pasividad semejante y correspondiente a la que hemos encontrado en el prólogo, al referirnos a la simpatía con que se comunica la risa. En este proceso analógico de la caída, sinónimo de llegada, late el elemento picaresco, tenue y superficial, que podemos encontrar en *Los intereses creados,* lleno de viveza en lo que nos sugiera de azar, de fortuna, de imprevisto y de inevitable. *Caímos* nos permite considerar ciertos aspectos religados con la estructura de la obra, con la concepción teatral de Jacinto Benavente. Debemos observar que en el desarrollo expositivo de la acción, nos dice la manera de llegar —*caímos*— a la ciudad, después de decirnos a qué ciudad llegan (véase núm. 4, primer texto).

Casi entre paréntesis, advirtamos que en esa escena encontramos quizá la única alusión a la naturaleza de toda la obra —salvo en esa poesía horrenda en sus significantes y en sus significados, que cierra el cuadro segundo—: *¿Qué me importa el río...?* O cuando Crispín dice de la timidez de Leandro: «Es una violeta» (escena IV, cuadro 2.º). O cuando, también Crispín compara a Polichinela —sin pa-

rentesco estructural alguno con el personaje de la *Commedia dell'arte*— con un viejo zorro (escena I, cuadro 3.º).

Después del texto referido, *caímos* se enriquece, nos ofrece una nueva faceta semántica: vivir en la ciudad no es cuestión de inteligencia, sino de aventura, que es aquella manera de vida que, determinada por su primer instante, se convierte en algo forzoso e ineludible: hacer frente a una situación; es este caso, la carencia de dinero. Advirtamos de paso —y no por ello es menos fundamental el objeto de nuestra observación— que inmediatamente después de los parlamentos trascritos en la nota 4, se produce una ruptura coloquial; la continuidad en el coloquio exigiría una alusión a la carencia de recursos económicos; en cambio, Jacinto Benavente prefiere pasar a la caracterización de los protagonistas. No es ésta la única ruptura coloquial de *Los intereses creados.*

16. No caen en una ciudad, sino en dos ciudades. Esta dualidad no sólo aumenta el azar y sus consecuencias, sino el peso de vivir bajo la miseria económica —Crispín confesará que se ven obligados: «Duras necesidades de la vida pueden obligar» (escena II, cuadro 2.º; véase párrafo 5 de este texto)—, sino que también nos ayuda a dar un paso hacia la comprensión estructural de esta obra benaventina. Cada una de estas dos ciudades supone dos formas de vida, opuestas entre sí, pero ambas determinadas por el dinero, poderoso e influyente en una de las ciudades, ausente en la otra, con imperiosa ausencia. Entre una y otra ciudad, una y otra forma de vida, se produce una especie de ósmosis —nosotros mismos, al escribir este análisis, nos vemos obligados a recurrir a préstamos de índole mecánica, física, para penetrar y explicar el pensamiento benaventino—, en la que la adinerada succiona a los seres que viven en la otra desprovista, tenso el ánimo, a aquellos que, como Crispín y Leandro, el rastrero y el soñador, tienen una doble personalidad que les permite, en perfecta simbiosis, aparentar lo que no son: tanto monta, monta tanto, Crispín como Leandro —todo paralelo con Quijote y Sancho es falso— hasta el final de la obra, hasta el instante en que la vileza del primero arrastra la nobleza efímera y débil del segundo.

Esta dualidad es temáticamente diacrónica, ya que resume la estructura de la obra, en tanto en cuanto esas dos ciudades constituyen el *topoi* o núcleo imaginado, raíz de temas secundarios y de acción principal, es decir, elemento constante en esta obra literaria que lleva en sí la concepción del mundo y del hombre recibidos por el autor. En teatro, en el género teatral, la concepción del mundo y del hombre se expresa en el modo de relacionarse los personajes entre sí y en la finalidad —desenlace de la obra— de esas relaciones. De la teatraliza-

ción de estas relaciones surge el segundo *topoi* o segundo núcleo, que engendra la eticidad, que a modo de categoría teatral —y literaria— propone la validez de aquella concepción del mundo y del hombre, así como el alcance de la misma; universal en el caso de las obras maestras, parcial en las obras que se fundan sobre estructuras anecdóticas o individualistas. La vieja regla de la verosimilitud teatral es la cópula que une estos dos *topoi* o núcleos de la obra literaria.

17. Nuestros protagonistas, hermanos menores, con su poco de bastardía, de los pícaros del seiscientos, entran en situación teatral con la caída a las puertas de la ciudad del dinero, al que lo fían todo, pues sólo de poseerlo o no depende la plena manifiestación de su personalidad; ahora bien, la personalidad que de ambos conocemos no es más que aquella que utilizan para lograr sus propósitos, es decir, una personalidad instrumental. De aquí que, para vestir decentemente su acción, deban acudir al proceso analógico, y se llaman *prudentes capitanes que van a la conquista* —«debemos conquistarla»— de la ciudad del dinero. Pero no se trata de una conquista idealista, sino provechosa: quieren *lograr provecho*. Indudablemente, estos militares de provecho emparentan con aquellos hidalgos de la España decadente y pícara, cervantina. En esta metáfora encontramos parentesco, con uno de los temas histórico-sociales más enraizados en la causa del fracaso de España; recordemos las palabras de Claudio Sánchez Albornoz:

> Los atajos del heroísmo y la picardía se cruzaron y a veces coincidieron, por separado, en el camino real que intentaban evitar... No era todo heroísmo en la vida del conquistador ni faltaba aquél en el asenderado vivir picaresco. Ni el conquistador renunciaba a la picardía cuando podía serle útil...; ni carecía el pícaro a veces de rasgos de señorial dignidad (*España, un enigma histórico*, Buenos Aires, 1956, I, 702).

Notemos que la expresión adverbial *con provecho*, utilitariamente, da sentido, un solo y único sentido posible, al azar que dispuso la caída de Crispín y Leandro en las esferas concéntricas de la ciudad humana. No es verbo, sino adverbio; no una acción, sino un modo de acción, lo que da impulso a lo teatral, lo que lo matiza y cataliza. No es algo sustantivo lo que fundamenta a *Los intereses creados*, sino algo accidental, algo modal: el modo de la acción: prudente, provechosa. Jacinto Benavente hace con esto que, en su concepción de la vida sea lo mudable o adverbial lo característico de las relaciones humanas entre sus personajes. Si todo es y sólo es modo de acción, y no acción en sí y por sí, resulta posible aquel consejo del autor en su prólogo: «El autor sólo pide que aniñéis vuestro espíritu», es decir,

la inteligencia; no aconseja la vida de infancia, sino una simplificación peligrosa para la persona y para la sociedad, acaso más dañina que los mismos *intereses creados.*

La frase de Leandro: *¡Mal pertrechado ejército venimos!,* cierra una familia de análogos que tiene su primera rama en la alusión a las dos ciudades que hay que conquistar con el arte prudente y provechoso de nuestros capitanes de mal pertrechado ejército. No es fácil pasar por alto el hipérbaton de esta última frase; barroquismo que sólo se explica por el afán, que colma el espíritu de Jacinto Benavente, de dar prioridad a la parte material de su mundo analógico: *pertrechado* se impone a la construcción directa de la frase, la distorsiona. No, no se trata de un arcaísmo, que tantas veces intenta Jacinto Benavente —el empleo de la segunda persona del plural—, sino de un recurso inconsciente: la familiaridad entre *provecho* y *conquistar* y *prudentes capitanes* explica la aparición súbita de *pertrechado;* con esta continuidad, Jacinto Benavente logra imponer, cerrar la familia de análogos con una idea material, lo que nada tiene de extraño ya que para él hasta la misma persona es moneda contante (escena IV, cuadro 1.º), como dice Leandro: «Por todo caudal, nuestra persona.»

18. No pasará por alto a quien leyere el texto que, salvo la frase del hipérbaton, que dice Leandro, todas las otras analogías proceden de labios de Crispín. A éste corresponde la acción, a aquél el ánimo; por eso, lo hemos dicho, la acción acaba imponiéndose al ánimo y no éste a aquélla. Y tanto más fácil imposición cuando el ánimo, como nos dice Leandro, está *abatido* (analogía que emparenta con *caímos*): *¿Qué hemos de hacer, Crispín? Que el hambre y el cansancio me tienen abatido y mal discurro.* (El mismo empleo de *abatido* en escena IV, cuadro 1.º: *...nuestro abatido espíritu...*; en este empleo, repetición de la metáfora anterior, el abatimiento también es producido por el hambre.) Ciertamente que el ánimo de los hombres se ve abatido, pero este ánimo de Leandro está caído por causas físicas —*cansancio*— y económicas y físicas —*hambre.*

El ánimo abatido, como el de Leandro, es propicio a la prostitución de su dignidad. Por eso, Crispín no tardará en convertir a Leandro en mercancía de toma y daca para conseguir sus planes. A los lamentos de Leandro, Crispín responde con consejos sobre la manera de comportarse provechosa, prudentemente; como el parecer, no el ser, es lo que importa, la conducta debe ocultar lo que el ánimo siente, pues somos los hombres como mercancía, que valemos más o menos, según la habilidad del mercader que nos presenta, porque este mundo es *lonja de contratación, casa de cambio* y *antes de pedir ha de ofrecerse.* La consecuencia sólo puede ser una: en la ciudad donde impera

el dinero, la mercancía más barata es el hombre de ánimo abatido; la más cara de precio, aquéllos que finjen tener lo que no poseen, ser lo que no son. No, no creamos que Leandro, con su humanidad, con su sensibilidad, va a ser capaz de rebelión; Jacinto Benavente nos dice que es un hombre vacío: *¿Y qué podré ofrecer yo, si nada tengo?*, se conduele Leandro.

La respuesta de Crispín-Benavente no deja lugar a dudas: lo único importante es *sacar provecho; para subir, cualquier escalón es bueno.* Es necesario destrozar toda humildad, toda compasión digna y justa de sí mismo, todo conocimiento verdadero de sí, como el que expresa Leandro: *¿Y si aún ese escalón me falta?* A la queja, a la duda humanísima de Leandro, Crispín responde con la despersonalización: *Yo te ofrezco mis espaldas para encumbrarte.* No nos puede extrañar esta extrema deshumanización pues, poco antes, Crispín acaba de afirmar que entre los distintos medios u oficios que existen para subir —otra metáfora física para significar el triunfo en la vida— es la de *ser criado de algún poderoso señor que se aficione a él y le eleve hasta su privanza.*

Esta última afirmación de Crispín contiene toda la acción de *Los intereses creados* y, al mismo tiempo, el núcleo único de *La ciudad alegre y confiada* (1916), que los críticos consideran, erróneamente, como la segunda parte de *Los intereses creados.* Hay una diferencia sustantiva, estructural, entre ambas obras; conocemos la doble estructura tópica de *Los intereses creados;* en *La ciudad alegre y confiada* se da unicidad de núcleo o de *topoi,* ya que imaginación y eticidad surgen de la frase que acabamos de citar.

Antecedentes históricos de «Los intereses creados»

19. No, *Los intereses creados* nada tiene que ver con *Volpone* (1606), de Ben Jonson (1532-1637), en donde la avaricia del «captador de testamentos», Mosca, el criado de Volpone, de abolengo lucianesco, nos expone una lección de moral. Tampoco podemos relacionar *Los intereses creados* con *Les affaires sont les affaires* (1903), de Octave Mirbeau (1848-1907), a pesar de un cierto parentesco, de un cierto aire de familia en los temas y la proximidad de las fechas de ambas obras.

Hay dos hechos que llaman la atención: uno, el afán de Jacinto Benavente de enlazar *Los intereses creados* con la antigua farsa de la *Commedia dell'arte;* otro, la precisión con que cita a Tabarin, siendo así que podía haber citado otro nombre. Además, precisa el lugar en donde el farsante francés daba sus representaciones, aunque se equi-

voca, pues no era el Pont Neuf, sino la Place Dauphin, aunque sí acudían —como en el prólogo de *Los intereses creados*— los pequeños comerciantes y baratilleros del Pont Neuf, como atestigua el grabado de la contraportada, realizado por P. Dieu, de las *Oeuvres de Tabarin. Avec les adventures du Capitain Rodomont. La farce des bossus* (recordemos las jorobas de Polichinela) *et autres pièces tabariniques,* nouvelle édition, préface et notes par George d'Harmonville, Paris, 1858, Bibliothèque gauloise, t. XV; en este grabado se ve al embobado, al espetado doctor, a su docta cabalgadura... Coincidencias.

Además, debemos observar que es a partir de la segunda mitad del siglo XIX cuando comienzan a reeditarse los textos de las farsas y los *canevas* de las *Commedies dell'arte* (véase DUCHARTRE, PIERRE-LOUIS: *La Commedia dell'arte et ses enfants,* préface de Jean-Louis Barrault, Paris, Editions d'arte et d'industrie, 1955).

Coincidencias, pero si los *Amours de Tabarin et Isabelle* inspiraron a Molière, ¿qué hay de deshonroso en que Jacinto Benavente buscara en las farsas tabarinescas inspiración para su originalidad?

Citemos de paso, sin insistir, pues no es necesario, algunas coincidencias con el texto de *Los intereses creados.* En las obras de Tabarin encontramos el siguiente título de una *question,* la XXVI: *Si el servidor es tan grande señor como aquel a quien sirve* (edición citada, pp. 45-6).

En la segunda parte de las obras del farsante francés, pp. 91-93, esta otra cuestión o farsa: *Quiénes son aquellos que hacen peor fortuna entre los hombres,* de la que traducimos este parlamento:

> MAÎTRE.—La fortuna es ciega, y sólo mira a quienes concede sus favores. Algunas veces los hombres de valía son desafortunados y los que nada valen adelantan; el estado de la vida humana es un perfecto desequilibrio; uno sube, otro baja; la caída del uno es adelantamiento para el otro... La virtud es despreciada hoy, y el vicio reverenciado y respetado; tal es la decadencia de nuestra época..., pero sobre todo deploro la condición de quienes van a galeras para mover el remo, pues se les puede llamar en verdad esclavos y el desecho de la fortuna.

Así se considera Crispín: escena 7.ª, cuadro II.

Cuestión XVIII: *Por qué medio se puede dejar de pagar en las hosterías (loc. cit.,* pp. 120-122):

> MAÎTRE.—(Nos expone que el diablo es lo peor de todo lo creado.)
> TABARIN.—Creo que, sin embargo, hay algo en la naturaleza que les gana en malicia.
> MAÎTRE.—¿Qué les supera, Tabarin?

TABARIN.—Los alguaciles o agentes judiciales, maestro; son peores que los diablos, porque éstos sólo atormentan el alma, pero aquéllos atormentan alma y cuerpo... Es necesario deciros que en la frontera de Picardía, bastante cerca de Compiègne, un alguacil de los más que pueda haber en el mundo, citó a tres pobres aldeanos para que asistieran a un determinado proceso, en el que estaban implicados; estas pobres gentes, para retrasar el día de la citación, le llevaron a la primera hostería que encontraron e hicieron preparar la comida; mientras estaban en la habitación de arriba, un diablo pidió al hostelero que le sirviera una pinta de vino, para refrescarse (porque quería llegar aquel mismo día a Madrid); mientras bebía, oyó ruidos en las habitaciones; preguntó qué huéspedes habían llegado; le dijeron que era un alguacil que comía con tres pobres diablos (se referían a los villanos), y, entonces, el diablo sediento echó a correr sin pagar al hostelero...

Fantasía y diálogo, LIII: *Quiénes son aquellos que nada deben a nadie (loc. cit.):*

TABARIN.—Son los pordioseros, maestro, los únicos que están libres de toda deuda; antes bien, piden a todo el mundo.

Dejemos al estudioso lector de *Los intereses creados* que, por sí mismo, compare los textos tabarinescos con los momentos decisivos de la obra benaventina, y, sin mucho esfuerzo, encontrará que es Tabarin, el farsante de la Place Dauphin, la fuente del elemento anecdótico de *Los intereses creados,* la mejor obra, al decir de las gentes, del vulgo, de Jacinto Benavente, cuya estructura hemos analizado.

JOSÉ VILA SELMA
Félix Boix, 6
MADRID

ONETTI: UN «OUTSIDER» RESIGNADO

POR

FERNANDO AINSA

¿Pero aquí? Detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos.
«El pozo» (p. 48).

I. El desajuste con el medio

En toda la obra de Juan Carlos Onetti está dado el típico desfasamiento, el desajuste entre la sociedad y los valores usados habitualmente para juzgarla, que resulta notorio en las obras de arte que se crean a partir de la primera guerra mundial, pero que tiene una larga tradición literaria en los autores *malditos* del siglo XIX. Como ha considerado Alex Comfort, esa actitud es típicamente un residuo del romanticismo, ya que en el fondo «implica una fe en la humanidad, por virtud del desarrollo de la mente que está en un estado de constante conflicto con el universo externo» (1).

Porque, justamente, el heroísmo novelesco de la literatura contemporánea del que participa Juan Carlos Onetti está hecho de «sensibilidades marginales» cuya gran variedad de modalidades puede moverse cómodamente en un espectro que cubre desde el *Hamlet* de Laforgue a los héroes de esta última posguerra, pasando por el Mersault de *El extranjero,* el Roquentin de *La náusea,* el *Prufock* de Eliot y la gama de personajes de las novelas de Barbusse y Céline.

Es casi obvio reiterarlo, pero vale la pena recordar que con la primera guerra mundial termina un período iniciado con la revolución francesa, algo que en la novela se habrá de traducir en la sustitución del imperio de la *síntesis* por el de la *fragmentación.* Porque todavía en 1939, cuando aparece la primera novela de Onetti, *El pozo,* su inserción resulta nítidamente emparentada con la actitud de las vanguardias europeas de la posguerra. «Los viejos valores morales fueron abandonados por ella y todavía no han aparecido otros que puedan sustituirlos», dirá el propio Onetti en *Tierra de nadie* dos años después (1941), añadiendo «el caso es que en el país más importante de Sudamérica, de la joven América, crece el tipo de indiferente moral,

(1) *The novel and our time,* por Alex Comfort.

del hombre sin fe ni interés por su destino. Que no se reproche al novelista no haber encarado la pintura de este tipo humano con igual espíritu de indiferencia.»

No deja de ser, pues, su literatura un testimonio de una era transicional: sin la fe suficiente para lamentar el desmoronamiento de un orden ya deteriorado en su juventud (Onetti nace en 1909) y sin la esperanza que pudiera permitirle superar los temores de su generación. En efecto, cuando aparece *El pozo* en diciembre de 1939 acaba de estallar la segunda guerra mundial, la España republicana ha sido derrotada; cuando edita *Tierra de nadie*, en 1941, y *Para esta noche*, en 1943, está triunfando el nazi-fascismo en los campos europeos. Es difícil poder confiar alegremente en el futuro y Onetti paga tributo a la era grisácea y atemorizada que le toca vivir. En este sentido, era imposible que Onetti pudiera escapar al impulso de autodestrucción que caracteriza a buena parte de los autores y personajes de su generación. Pero en otro sentido llega demasiado tarde como para lamentarlo en exceso.

Porque muchos de los novelistas que preceden a Onetti en la indagación existencial creen todavía en un hombre de valores universales, aunque éstos estén amenazados o sean problemáticos. Los protagonistas de las novelas del período inmediatamente anterior expresan sus desilusiones, pero buscan todavía un fundamento para la fe en el hombre. No puede negarse que hasta la década del treinta aún se intenta dar una significación a la vida en el interior de la crisis general de los valores. Existencialmente, la obra de Juan Carlos Onetti tiene que integrarse después de la de los grandes novelistas que van pautando esa disolución, naturalmente después de Musil y Mann (asidos todavía al mundo que se desmorona), de Joyce (jocundo ordenador estético del caos que constata), de Kafka (refugiado en un atormentado orden creado para sí mismo) y de autores como Sartre y Camus preocupados básicamente por justificar filosóficamente ese estado de angustia.

Cuando Eladio Linacero, protagonista de *El pozo*, se inscribe en la novelística de *the cult of the infra-man* de que hablara Hickey, es evidente que la disolución de los personajes ya no permite héroes. No existen ya para Linacero las perspectivas revolucionarias que lo pudieran proyectar ilusoriamente hacia *otro futuro* (como sucede con los héroes de Malraux), sino que, por el contrario, su conciencia debe ser necesariamente fatalizada en la medida en que constata que todos los actos importantes pertenecen por un derecho que le es ajeno a *los demás*. Y con los demás hay un evidente desajuste, una relación tirante y difícil.

Sin desempeñar ninguna función real en los mecanismos de decisión del mundo, apenas recibiendo de la corriente un amortiguado ramalazo, no habrá lugar en la obra de Onetti para el grito, para el aullido espléndido y gratuito de tantas obras donde el héroe problemático logra encarnar la angustia o el heroísmo. Pocos personajes de Onetti podrán tener su personal *grimmige Einscht*, como bautizara Rilke a su visión terrible de los sufrimientos del mundo. Más cerca entonces de la *détresse* que de la *nausée*, la concientización de la sinrazón de todo llevará a que no crea siquiera en las teorías que ejemplifican esos estados, aun cuando cumpla con la exigencia del *Stepanwolf:* «ha de atravesar, no una vez más, sino con frecuencia, el infierno de su ser interior».

La prueba de esta primera diferencia que lo separa de la corriente de novelistas que, sin embargo, integra, la ha dado el propio Onetti en la advertencia preliminar que hace a *Para esta noche:*

> Este libro se escribió por necesidad —satisfecha en forma mezquina y no comprometedora —de participar en dolores, angustias y heroísmos ajenos. Es, pues, un cínico intento de liberación.

Y es que, en más de un sentido (como se analiza más adelante), Onetti paga tributo a escribir en Latinoamérica con un orden ideológico gestado en Europa, una sensación que lo agobia notoriamente en sus primeras tres obras: el sentimiento de la marginalidad espacial de la América en que vive en relación a la Europa conflictiva, punto de origen de una guerra de la que es como americano —y pese a su sensibilidad aguda— un simple espectador.

El descenso a sí mismo

Pero lo importante es destacar el desajuste original de la obra de Onetti con la realidad que integra, en nombre de la tradición novelística de los *outsider,* que Colin Wilson ha llamado la historia de los profetas del mundo: el rechazo de la realidad en nombre de otra y el consiguiente «descenso a sí mismo» que sigue a esa conciencia. Para ello también partirá de una condición común a los *outsider:* hombres básicamente imaginativos que se niegan a desarrollar las cualidades de sensatez práctica, de visión para los negocios, que parecen ser requeridas si se desea sobrevivir dentro de nuestra compleja civilización (2).

El rechazo de la realidad supondrá —de acuerdo a esa tradición— la inmersión del protagonista en *subsuelos* aislados: los cuartos de

---

(2) *The outsider,* por Colin Wilson (p. 292 de la traducción española).

pensión donde las *rupturas* sorpresivas de la relación con los *demás* se producen. Pero dos notas distinguirán la marginalidad de los seres de Onetti. Por un lado, la nota de mayor sombrío escepticismo que les impedirá (carentes del impulso propio de los «profetas» que se retiran al desierto) gritar como el personaje de Nietzsche: «Soy una de esas máquinas que a veces explotan» y, por otro lado, la atmósfera rioplatense en la cual están insertados, atmósfera deliberadamente entristecida, pero con un fondo sociológicamente cierto de grisura y tristeza. Del mismo modo que los tonos brumosos de Bretaña cumplen una función de prolongación subjetiva de los estados anímicos del profesor Roquentin en *La náusea* o que la luminosidad mediterránea revierte en irrealidad y alienación las acciones del protagonista de *El extranjero*, en Onetti no hay tampoco un abierto desafío del héroe con su contorno geográfico. Aun existiendo el típico desajuste básico con el medio —algo que caracteriza a toda la corriente novelística que integra—, Onetti hace que sus personajes sean casi una prolongación natural de éste, como si la atmósfera rioplatense fuera el medio ecológicamente apropiado para que prosperara ese tipo de ruptura y desajuste. No en vano se dirá de Díaz Grey que, pese a haber llegado a Santa María cuando ya era médico, parecía como si hubiera nacido y vivido siempre en ella.

Además, la facultad de sentirse solo y extraño en el seno del mundo no está reivindicada en Onetti como una aspiración, sino como el resultado fatal de cierta lucidez paralizante. Sentirse dueño de su propia libertad, roto todo lazo con una comunidad que se contempla y aun se juzga, entra perfectamente dentro de una postura intelectual de tradición latina: la actitud reflexiva prima sobre la impulsiva o ejecutiva. Ya se ha insinuado cómo, en muchos casos, el héroe problemático de las novelas de Hemingway, Faulkner, Saint-Exupéry y Malraux encuentra un sentido a su existencia mediante la acción individual, en tanto en algún otro ejemplo podrá encontrarlo en la acción colectiva. Difícilmente, por el contrario, hay en Onetti una justificación buscada en la acción externa (Larsen tal vez sea el único héroe que escapa en algún sentido a este esquema) y ésta, cuando existe, es *previa* a la trama de la novela y constituye, justamente, la razón por la cual el protagonista está *desajustado* con su medio, es el puente traumático que se ha atravesado (3) antes de poner en contacto al lector con el personaje.

Esa lucidez no nace únicamente del «abismo» que reclaman como fundamental otros escritores como Eduardo Mallea y que definen como «la evidencia del estado eminente de culpa, lucidez del mal,

---

(3) Véase infra, *El trauma original.*

lucidez del bien en su estado activo, dudoso de su estado de juicio, dudoso de su estado de redención» (4). En el caso de Onetti es algo menos racional, aunque participe de las ideas estéticas y filosóficas que gobiernan, particularmente agravadas en nuestra época, una profunda línea del pensamiento judeo-cristiano: la incidencia del absurdo y del azar («parientes» del sino o predestinación) en un contexto de fatalidad y de inevitabilidad. De ahí que los personajes de Onetti sean más designados que angustiados.

Tras la angustia, la resignación

La conciencia del fatalismo que gobierna absurdamente el mundo de Onetti se da a partir de la aguzada sensibilidad del *outsider* tipo: su visión es más honda que la normal, al punto que puede no reconocer al mundo *objetivamente,* pero sí captar con un particular sesgo —su propio desacomodamiento ante la realidad— el modo como los hombres y las mujeres se ciegan a sí mismos en sus emociones. Por otra parte, existe *a priori* la intuición de que el hombre está completa e inevitablemente hundido en engaños y mediatizaciones que convierten a toda lucha contra los obstáculos naturales, en una empresa inútil. Esa esterilidad del esfuerzo, aun sin dejar de reconocerlo como una forma virilizada y concreta de la acción, condena de antemano empresas como la de *El astillero.* Sin embargo, prueban al máximo el principio capital del fatalismo: saber que lo que se hace es inútil e igualmente hacerlo.

La conciencia de que «no hay salida ni rodeando, ni a través», al decir de H. G. Wells, gobierna en forma unilateral todos los actos de los protagonistas de la obra de Onetti, llevando mucho más lejos el desajuste original del héroe con su contorno de la obra romántica. Porque, en tanto éste se *esforzaba* por encarnar su ideal, y el héroe existencial se *angustiaba* por no poder asumir una función en el contorno, el héroe de Onetti aparece como *resignado,* con un claro convencimiento de que «no se puede hacer nada» o, más agravadamente, que «nada merece ser hecho».

Sin embargo, en el caso de Onetti esa resignación no supone la construcción de una filosofía sustitutiva (como en los autores existencialistas) que pudiera servir de instrumento apto para encarnar la vida tal cual se la entiende y cambiar los valores que se consideran caducos por otros más eficaces.

Puede adelantarse que poco o ningún atractivo tiene el mundo

(4) *Poderío de la novela,* por EDUARDO MALLEA, p. 149.

existencial en que se mueven los personajes de Onetti. Hay algo de negación del impulso, hay una primacía de lo paralizante sobre lo activo, hay una irritante claudicación, un síntoma de anti-vida y esa negación de la vida-vivida no deja de suponer, en última instancia (y aunque él siempre lo negó como ha hecho despectivamente), una postura típicamente intelectual: la de los hombres que reflexionan demasiado para gozar abiertamente de la vida. Protagonistas encerrados en sus habitaciones (Eladio Linacero en *El pozo;* Brausen en *La vida breve),* observadores del quehacer ajeno (Díaz Grey en *Una tumba sin nombre),* no parece ninguno ser dueño de una razón para hacer algo (el que lo intenta fracasa como Larsen en *El astillero),* probando todos en definitiva que este mundo no tiene valores o que si los tiene, éstos desaparecen con la «madurez» (como historia el cuento *Bien venido, Bob).*

Un hombre evolucionado no debe hacer nada

Esa constante general en la obra de Onetti ha sido sintetizada como «el tono, el acento que sutilmente comunica cierta tristeza, a la sordina, cierta ternura muy pudorosa, vertida hacia la amistad» (5), pero que es básicamente una autonegación de fuerte raíz crítica que Eladio Linacero resume en su reflexión «detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos» (6). No puede negarse que en ella está gravitando una característica típicamente rioplatense: los antihéroes desarraigados, opuestos a los de una épica tradicional, incapaces de creer en las propias bases de la nacionalidad o cuestionándola con una especial acritud. Esa tradición hipercrítica del ser rioplatense ha sido destacada por Juvenal López Ruiz, al decir «a mi manera de ver, en ningún otro país latinoamericano se ha producido con tanta decisión y valentía esa autocrítica, si se exceptúa el ímpetu paradigmático de Martínez Estrada» (7).

También Juan Carlos Ghiano ha destacado la similitud del desarraigo y escepticismo uruguayo con el argentino, al hacer un paralelo entre la novelística de Onetti y la de Eduardo Mallea anterior a *Los enemigos del alma* (1950). Para Ghiano hay en Mallea una visión del presente argentino en función de un divorcio previo entre dos Argentinas.

---

(5) «Onetti, un novelista del sino», por Juvenal López Ruiz. *Revista Imagen,* número 35 (Caracas, 15-30 de octubre de 1968).
(6) *El pozo,* p. 48.
(7) López Ruiz, artículo citado.

Una, la Argentina de relumbrón y prosopopeya oficializada en gestos y palabras altisonantes, que no encubren las condescendencias amorales; la otra, la Argentina invisible, auténtica continuidad moral de hombres escondidos, que se resguardan taciturnamente de las entregas mayoritarias. Estas distancias provocan las reflexivas agonías de los seres auténticos, muchas veces sin capacidad de acción, que pueblan las novelas de Mallea, sin comunicar las repercusiones personales que justificarían la reintegración social. Saben negarse a las tentaciones, pero encuentran dificultades para convertir en actos de confianza en sí mismos y la posible entrega de otros hombres; se han negado a la caridad y sólo alientan por una remota y confinada esperanza (8).

Pero en tanto los personajes de Mallea tratan de ser demostrativos del esquema que trazara en sus ensayos —especialmente en *Historia de una pasión argentina*—, los de Onetti están creados sin las ataduras de prevenciones demostrativas. Sus seres, que ganan en libertad, pierden en seguridad y su desamparo es, en definitiva, mucho mayor.

La falta de fe es pregonada sin aspavientos, pero muestra una desnudez que los personajes de Mallea —a diferencia de los de Onetti— irán revistiendo de los abrigados (y a veces falaces) esquemas de la necesidad de ser constructivos y de no perderse tras las divagaciones angustiosas y existenciales que sus primeras obras provocan. En efecto, un personaje de Onetti puede seguir repitiendo en una novela actual el extremo original de Linacero:

Un hombre evolucionado no debe hacer nada. Fíjese en los constructores, en cualquier orden de cosas. Da lástima. Toda la vida chapaleando en miserias. Mire la política, la literatura, lo que quiera. Todo es falso y lo autóctono lo más falso de todo. Si aquí no hay nada que hacer, no haga nada. Si a los gringos les gusta trabajar, que se deslomen. Yo no tengo fe; nosotros no tenemos fe. Algún día tendremos una mística, es seguro; pero entretanto somos felices (9).

También Martínez Carril, en un breve estudio sobre Onetti (10), ha considerado que su narrativa es representativa de la manera de ser rioplatense y montevideana en particular. Más que una forma de desarraigo, constata Martínez Carril una comprensión mejor del tiempo vital, de la falta de diálogo, de la frustración presente y de la necesidad de evasión hacia una soñada vida mejor, que caracteriza parcialmente a una zona de la psicología colectiva del Uruguay.

---

(8) «Juan Carlos Onetti y la novela», por JUAN CARLOS GHIANO. Revista *Ficción*, núm. 5 (Buenos Aires, 1 de febrero de 1957, pp. 247-253).
(9) *El pozo*.
(10) «Onetti, acaso la liberación», por MANUEL MARTÍNEZ CARRIL; diario *La Mañana* (12 de abril de 1966).

No es sólo Onetti —escribe— quien se libera (en forma mezquina o no, compretiéndose o no). No se trata tampoco de una fuga (hacia Santa María). Ni de una aceptación o, al contrario, de una rebeldía contra el hombre contemporáneo. El acento queda a mitad del camino entre la denuncia y la aceptación, entre la comprobación de que las cosas y las gentes son así (al menos así las entiende Onetti) y no hay más remedio que aceptarlos como son.

Las vidas breves y los adioses

Hundirse en una inercia contemplativa no es, entonces, una meta exclusiva de los personajes de Onetti, aunque parezca sí el resultado inevitable de una certeza previa: el hombre no renunciará nunca al auténtico sufrimiento que nace de la ruina y del caos, porque el sufrimiento es la única y sola fuente del conocimiento. Algo que ya había intuido el primer *outsider* de la novelística contemporánea: el hombre-escarabajo de «las memorias del subsuelo», de Dostoievsky, aunque los tonos de Onetti estén diluidos, amortiguados por la propia condición del medio en que se insertan.

La formulación de una filosofía de la existencia puede parecer, en consecuencia, débil en Onetti. Pero hay que rastrear los párrafos aislados de sus obras para integrar un esquema que sorprende por su sencillez y por su coherencia (si se tiene en cuenta el lapso que media entre sus obras). Lo que ocurre, una vez más, es que Onetti —como buen rioplatense— entiende como sinónimo de virilidad cierta contención, cierta obligada parquedad en la explicitación de las emociones y de sus razones, una constante reconocible en autores tan diversos como Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges y el propio Julio Cortázar. No hace falta remontarse a los análisis de la modalidad rioplatense efectuados por observadores como Hudson, Keyserling y Ortega y Gasset, sino tomar los ensayos contemporáneos de Scalabrini Ortiz, Martínez Estrada y Murena.

No puede extrañar entonces que Jorge Malabia diga en *Juntacadáveres:*

> ... no quiero aprender a vivir, sino descubrir la vida de una vez y para siempre. Juzgo con pasión y vergüenza, no puedo impedirme juzgar; toso y escupo hacia el perfume de las flores y la tierra, recuerdo la condena y el orgullo de no participar en los actos de ellos (11),

para considerar un poco más adelante que:

> ... se me ocurre con desconsuelo que la adolescencia no es una etapa de la vida, sino una enfermedad mía, un vicio de conformación, una lacra incurable (12).

---

(11) *Juntacadáveres*, p. 33.
(12) *Obra citada*, p. 34.

Después de sus experiencias, Jorge sólo acumulará una «creencia en las vidas breves y los adioses, en el vigor hediondo de las apostasías» (13). Ese poner hincapié en la precariedad de la existencia —que da título a una novela, *La vida breve*— y en la poca importancia de cualquier acción, lo lleva al final de la novela *(Juntacadáveres)* —y como un preámbulo de su ingreso a la *madurez* y el consiguiente abandono de la *adolescencia*— a recordar la vieja canción:

las marionetas dan, dan,
dan tres vueltas y se van.

Pero todo el problema de «los patrones o fines de la vida» puede ser mucho más sencillo de lo que parece. Así, Díaz Grey esboza en *El astillero* un claro «sentido de la vida». Para ello parte de la base de que «no es más que eso, lo que todos vemos y sabemos», restando toda posibilidad de trascendencia, de «sentido» filosófico de la vida. Y ese no tener sentido

> ... tiene un sentido claro, un sentido que ella, la vida, nunca trató de ocultar y contra el cual estúpidamente luchan los hombres desde el principio con palabras y ansiedades. Y la prueba de la impotencia de los hombres para aceptar su sentido está en la más increíble de todas las posibilidades, la de nuestra propia muerte; es para ella cosa tan de rutina: un suceso, en todo momento, ya cumplido (14).

El significado de esta visión filosófica de la existencia de Díaz Grey es tan claro como la sencillez del sentido propuesto: son los hombres los que, negándose a aceptar tanta claridad, complican todo con palabras y ansiedades. La inevitable resignación, nada angustiada por cierto, debe llevar a admitir a la propia muerte como parte de una rutina y permite comprender filosóficamente la tan mentada pasividad de los personajes de Onetti, su fatalismo que no está para nada cargado de demoníacas angustias existenciales, sino de una especie de superación comprensiva de todos los afanes terrestres. Es esta, tal vez, una visión beatífica de neto contenido cristiano, a la que lo único que le faltaría sería el motor de la fe. Al ser consciente de su destino vital o «determinista» en esta vida, ya no se siente el héroe de Onetti perdido y no necesita adoptar posturas existencialistas típicas. Es como si los personajes hubieran madurado en su fatalismo, lo que los hace aparecer más resignados que angustiados.

---

(13) *Obra citada*, p. 266. Debe destacarse el juego de significaciones que propone ONETTI con estas palabras, referidas directamente a dos de los títulos de sus novelas: *La vida breve* y *Los adioses*.

(14) *El astillero*, p. 106.

Los ideales colectivos

La formulación de ideales colectivos o políticos en este contexto tiene que antojarse como difícil. En *El pozo* hay referencias indirectas al contraponerse el mundo de Linacero al de su compañero de habitación, Lázaro, un comunista que trata de convencerlo «usando argumentos que yo conocía desde hace veinte años, que hace veinte años me hastiaron para siempre». Pese a su falta de fe, Linacero respeta a Lázaro y, sobre todo, reconoce que «la gente del pueblo, la que es pueblo de manera legítima, los pobres, hijos de pobres, nietos de pobres, tienen siempre algo esencial incontaminado, algo hecho de pureza, infantil, candoroso, recio, leal, con lo que siempre es posible contar en las circunstancias graves de la vida» (15).

En *Tierra de nadie* intenta abordar más ambiciosamente un esquema de formulación política, y lo hace a partir de un procedimiento típicamente *arltiano:* con la presencia de vagos y utópicos proyectos políticos de contenido libertario. Bidart y Rolanda intentan varias experiencias «comunitarias», al principio en el sur (casi el Polo) y al final en «un asunto de cooperativas en el norte.» Sin embargo, los imaginativos proyectos que en Roberto Arlt constituyen la trama esencial de *Los siete locos* y *Los lanzallamas,* quedan en Onetti mucho más atenuados en aras de la constante básica de su obra: una marginalidad a título individual, un fatalismo que no da lugar a la exaltación de la utopía.

Un plan parecido, pero más explicitado que el de Bidart y Rolanda, se recuerda en *Juntacadáveres.* Marcos Bergner ha intentado organizar una experiencia comunitaria en Santa María.

> La idea —recuerda Lanza (16)— era tan sencilla como infalible: marcharse de Santa María, afincar en la estanzuela, recoger cosechas, alegrarse con el crecimiento y la multiplicación de los animales.

El proyecto de un «falansterio» en Santa María lo concibe Marcos con Moncha Insurralde (17) y con dos matrimonios más y parte de la propia cesión que hace Marcos de su patrimonio en tierras. La habilidad de Onetti es contar el episodio cuando ya se sabe de su fracaso posterior, por lo que su mera recordación ya está teñida de un cinismo burlón, de un escepticismo disolvente y los principios —«se trataría de una labor cooperativa», de «una comunidad cristiana y primitiva basada en el altruismo, la tolerancia, el mutuo entendimiento»—

---

(15) *El pozo,* p. 45.
(16) *Juntacadáveres,* p. 146.
(17) Protagonista de *La novia robada.*

están gravados por el final de promiscua vida en común, de parejas intercambiadas y bacanales colectivas. Parecerá lógico que la «vasquita» Insurralde huya del «falansterio», los campos se vendan, los matrimonios se separen y Marcos se convierta en un borracho potenciado al «facismo».

Pero esta negación de ciertos esquemas no supone la negación de un distingo esencial en la obra de Onetti, aquel que enfrenta «una etapa más de la viejísima lucha entre el oscurantismo y las luces» (18). En ese esquema, el Larsen proyectista del «prostíbulo perfecto» en *Juntacadáveres* representará *lógicamente* a las luces, una lucha por la libertad, la civilización y el honrado comercio del que el prostíbulo de Santa María intenta ser perfecto ejemplo. El oscurantismo estará encarnado por los demás, los que viven en el mundo de los normales, los «astutos». El desajuste original tendrá aquí su explicitación filosófica: el hombre que ha conseguido quedarse solo frente al mundo, «su» verdad frente a la «mentira» colectiva.

II. El individualismo enfermo

El tono existencial de Onetti está particularmente pautado en sus novelas por la primacía de los elementos «personificativos» en lugar de los elementos «reificativos» que caracterizan a novelas del tipo de las del *nouveau roman*. De este modo, los lectores de Onetti deben ver en su realidad una proposición de *idealismo*, donde la mayoría de los personajes contribuyen a crear (en la medida que son arquetipos) el *mito* que los unifica en la obra artísticamente concebida. Esa concepción estética es fundamental en Onetti, ya que la falta de un *orden exterior* (19) que le sirva de apoyatura ideológica, la convierte en el eje básico de la obra.

Lo que se sospecha —intentando trascender la actitud estética en la búsqueda de la proposición idealista de Onetti— es que la verdad no existe para él y que la realidad es susceptible de muchas variantes de las que una novela apenas puede sugerir (nunca inventariar taxativamente) porque los hechos «son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene» como ha confesado el mismo. Ya se ha visto cómo la falta de una postura precisa, en el

(18) *Juntacadáveres*, p. 268.

(19) La moderna novela, como ha puesto de manifiesto Joseph Frank, tiende a convertirse en una estructura «autorreflexiva», perdiendo la necesaria apoyatura externa de la *story* tradicional. Dicho proceso ha sido explicado por Moravia en vinculación con el derrumbe de la fe en la inmutabilidad y estabilidad de la realidad, derrumbe que ocurre por dos vías: una formal y otra sustancial.

orden filosófico, lo conduce a ser un autor débil ideológicamente, lo que no le impide ser un autor típicamente idealista. El distingo elaborado por Ramón Buckley entre los *subjetivistas ideológicos* y los *subjetivistas lingüísticos* permitiría, entonces, la inscripción de Onetti entre los primeros y una perfecta clarificación de uno de los puntos más debatidos de la estructura de sus cuentos y novelas.

Sin embargo, antes de analizar esos puntos, es necesario precisar la imagen del *individuo* en Onetti, ya que a partir de ella, las relaciones constantes de los personajes darán idea de su poder creativo y capacidad evocativa, base cabal de los *mitos* y *símbolos* que habrá de unificar en una estructura (universo) única, fundamento del credo estético de Onetti (20).

El problema de la identidad

Pertenece el héroe de Onetti, como individuo problemático que protagoniza la novela contemporánea, a la categoría de hombres que Erich Fromm ha tipificado como el hombre que es libre únicamente en el sentido de que ha conseguido quedarse solo, aislado y que por eso se siente amenazado de ansiedad, duda y soledad. Por ello, ese individuo busca en la *relación conflictiva* con el exterior una especie de «consuelo» a su insoportable sentimiento de duda. Es como una cualidad compulsiva que lo lleva al conflicto con los demás y el contorno. Esta proyección compulsiva tiene dos modalidades típicas en Onetti, en función de las cuales puede clasificarse toda su obra:

— proyección del «yo» en el mundo exterior. El conflicto se resuelve tiñendo el contorno de la visión individual y solitaria, reconvirtiendo, recreando la realidad en función de esa visión, de esa proyección;
— desdoblamiento del «yo», crisis de la identidad que estalla en fragmentos diversos como forma de resolver sus oposiciones con la realidad. El individuo se fabrica otras identidades, se miente, imagina otros seres a través de los cuales escapa de sí mismo, se marginaliza, se refugia en la fantasía con un típico mecanismo de defensa en el que ha sido pródigo la literatura contemporánea y que Onetti encarna típicamente para el ámbito rioplatense.

Porque el problema de la identidad es clave en los *outsider* de la novela occidental. El hombre auto-dividido, desgarrado patológicamen-

(20) Véase, infra, *Las estructuras*.

te (rozando directamente en muchos casos la esquizofrenia) puebla las novelas que van de *Memorias del subsuelo* a la novelística de Kafka y Sartre y aun del reciente *No soy Stiller,* de Max Frisch. Son los «yo» en conflicto del hombre contemporáneo que Hesse sintetizara en los elementos simplemente antagónicos del «hombre» y del «lobo» y es la conciencia de que «el hombre indudablemente se sabe enfermo en una civilización que ignora estar enferma». En definitiva, es la conciencia que tiene el propio individuo del mundo actual de su falta de unidad y de la necesidad que intuye, si quiere hacer realmente algo, de convertirse en un «yo» agresivo que se proyecte sobre el contorno. Esa proyección no es menos dramática que la crisis de la identidad, porque también es conflictiva y porque suele desembocar en derrotas en la medida que otros «yo» también agreden el contorno y en la medida en que hay una negación de ellos mismos por la realidad.

Las defensas de la identidad

Del análisis de estas dos alternativas, siempre tensamente críticas para el individuo, surge un interesante esquema aplicable a las obras de Onetti:

1. *Proyección del «yo»:* En algunas obras de Onetti —especialmente en *Juntacadáveres* y en *El astillero*— el yo del protagonista, en este caso Larsen, se proyecta hacia el exterior con tanta agresividad que llega a creer que está *modificando* la realidad. La proyección de los proyectos de Larsen invade creativamente el contorno buscando realizar su realidad con obstinación. Como ha dicho Hoffman de los personajes de Faulkner, sería posible repetir para Larsen la tipificación de «criatura intensa, obsesionada por su aislamiento en el mundo, anormalmente perpleja por el carácter y grado de las cargas que debe asumir y desesperada por afirmarse a sí misma, antes que la muerte haga presa en ella» (21). Larsen desenvuelve su vida como un reto constante al modo como viven los demás (relación conflictiva base de la oposición constitutiva de *Juntacadáveres* y *El astillero)* y repetirá su obstinada perplejidad ante cada derrota: tratando primero de imponer su «prostíbulo perfecto» como imagen de las luces contra el oscurantismo y tratando luego de levantar del caos, el absurdo y el deterioro un imposible negocio —el astillero— como un renovado desafío al modo como entienden los demás la realidad.

Esa obstinación podría dar una falsa impresión de heroísmo en el protagonista, en la medida en que la proyección del «yo» se corrompe,

(21) *William Faulkner,* por FREDERICK HOFFMAN, p. 33 (BA, 1968).

se mediatiza o se estrella y conduce a un fracaso inevitable a la empresa del héroe de Onetti. Sin embargo, no la da por una razón muy sencilla: la derrota de Larsen en *El astillero* no es heroica, porque el lector tuvo siempre la clara conciencia de que no se proyectó con eficacia, con visos de posibilidad de realización efectiva, la causa emprendida. El hecho de que Onetti facilite por medios laterales datos del despropósito del proyecto de Larsen, impide que en algún momento el plan de rehabilitación del astillero parezca creíble. Por lo tanto, la fe proyectada por Larsen *no inmuta la realidad,* aspecto esencial que hace que el final sea fatalmente necesario: la derrota obvia y nada heroica, la simple constatación del despropósito original. Sin embargo, esa proyección de Larsen en su contorno impide que su «yo» se quiebre y estalle. La ilusión de creerse modificando la realidad es suficiente para que no suceda lo que sucede en otras obras de Onetti: la ruptura de la identidad.

2. *La crisis de la identidad:* El desajuste del individuo con el medio quiebra, en la mayoría de las obras de Onetti, el «yo cerrado» de que hablaba Henry James. Hay casi siempre un momento en las novelas o cuentos de Onetti en que el personaje despierta al hecho de que no era lo que siempre había supuesto ser, problema que en la *Vida breve* es fundamental, en *Para esta noche* accidental y en *Juntacadáveres* forma parte de un juego peligroso que termina por impregnar a Jorge Malabia de una untuosa maldición.

A partir de esos momentos y de la concientización de su falta de identidad, los protagonistas de Onetti buscan el refugio en otras identidades. Ese refugio puede ser una forma de salvación de muy variada índole: *física,* en el caso de Ossorio que pasa a llamarse Santana para la hija de Barcalá en la infernal huida a través de la ciudad plagada de sombras policiales que lo persiguen; *psicológica* en Brausen, cuando sostiene que «lo más importante estaba a salvo si yo me seguía llamando Arce» (22).

Un esquema de estas situaciones nos permite el siguiente cuadro de casos de identidades desdobladas por medio de seudónimos, nombres falsos o, pura y simplemente, seres imaginados a partir del «yo cerrado» en la novelística de Onetti:

---

(22) *La vida breve,* p. 127.

Yo real	Yo falseado	Yo imaginado	Obra
Ossorio	Santana	—	*Para esta noche*
Brausen	Arce	Díaz Grey	*La vida breve*
Gertrudis	Raquel	Elena Sala	*La vida breve*
Jorge	Federico	—	*Juntacadáveres*
Larsen	«Juntacadáveres»	—	*Juntacadáveres*
Nora	María Bonita	—	*Tierra de nadie* y *Juntacadáveres*
Rita	Higinia	—	*Una tumba sin nombre*

Pero esta forma de salvación o de refugio, supone siempre un consiguiente *aislamiento* del individuo en relación a los demás: Ossorio cambia a cada momento de habitación en los hoteles y habla lo menos posible con los demás. Brausen llega a decirse, encerrado en su cuarto de San Telmo, que «yo no podía asomarme, era necesario proteger a Arce» (23), es decir, que una identidad debía proteger a la otra, para lo cual debía evitarse todo contacto con el exterior. El mismo Brausen deja de pensar en los demás para proteger mejor a Arce y esos demás pueden llegar a ser su propia esposa: «no pensaba en ella (en Gertrudis); trataba de valorar la posible amenaza que la noticia de mi despido contenía para aquellas necesidades secretas: seguir siendo Arce en el departamento de la Queca y seguir siendo Díaz Grey en la ciudad al borde del río» (24). Ese aislamiento es también notorio en Jorge y se hace más ostensible en la medida en que, al final de *Juntacadáveres,* se ve obligado a «descender al mundo».

Las relaciones con el otro yo

En estos casos de la ruptura de la identidad o del simple planteo de una crisis del individuo como tal, las relaciones emergentes entre uno y otro yo del protagonista son muy diferentes:

A) *Relación sospechosa.*—Las relaciones entre una y otra identidad no suelen ser pacíficas en la obra de Onetti, y en algún caso se suscita una peculiar tirantez. Brausen afirma así que «Díaz Grey llega a intuir mi existencia» y a murmurar con fastidio y absurdamente «Brausen mío». También teme el enfrentamiento y selecciona las desapasionadas «preguntas que habría de plantearme si llegara a encontrarme un día» (25), es decir, si un día uno y otro yo rompen la barrera que los separa y se encuentran para fundirse nuevamente en

(23) *La vida breve,* p. 128.
(24) *Obra cit.,* p. 169.
(25) *Obra cit.,* p. 181.

un solo individuo. Entretanto, la relación es sospechosa: el personaje-imaginado por el personaje-novelesco (imaginado a su vez por el novelista) es espiado y se maneja con equívocos y temores de que uno (el novelesco) como ha *creado* al otro (el imaginado) lo destruya. Por tanto, lo espía entre líneas, recela de él.

B) *Relación de odio.*—Esas sospechas derivan, incluso, hacia el odio, cuando Brausen está resuelto a suprimir a Díaz Grey «aunque fuera necesario anegar la ciudad de provincia, quebrar con el puño el vidrio de aquella ventana donde él se había apoyado, en el dócil y esperanzado principio de su historia...» (26). Pero cuando Díaz Grey está muerto, Brausen «agoniza de vejez sobre las sábanas». Su descomposición arrastra a la de Díaz Grey, pero también a la propia ciudad «que yo había levantado con un inevitable declive hacia la amistad del río».

C) *Relación de equidistancia.*—En otros momentos, el «yo» principal parece permanecer equidistante del conflicto: «yo —reflexiona Brausen— el puente entre Brausen y Arce, necesitaba estar solo, comprendía que el aislamiento me era imprescindible para volver a nacer, que únicamente a solas, sin voluntad ni impaciencia, podría llegar a ser y reconocerme» (27).

A su vez, el propio autor Onetti puede convertirse en un personaje equidistante: él será quien alquila a Brausen la mitad de una oficina en Buenos Aires. Y así Brausen (personaje-novelesco) describe a su propio creador: «se llamaba Onetti, no sonreía, usaba anteojos, dejaba adivinar que sólo podía ser simpático a mujeres fantasiosas o amigos íntimos». La ficción llega a su propio absurdo en el desdoblamiento de identidades: Onetti crea a Brausen, y éste lo enjuicia y lo describe, ignorante de su condición de personaje creado por él. Pero Brausen crea a su vez a Díaz Grey, desconfiando de ese otro (su creador), al punto de que «vigila las espaldas de Onetti».

D) *El otro yo como liberación.*—El final de *La vida breve* es un modo de liberación: el encuentro de Brausen y Díaz Grey, creador y creado que llegan a fundirse nuevamente en un solo ser, pero distinto, como liberado. Díaz Grey le dirá a Brausen, «usted es el otro; entonces usted es Brausen», en tanto éste piensa: «esto era lo que yo buscaba desde el principio, desde la muerte del hombre que vivió cinco años con Gertrudis; ser libre, ser irresponsable ante los demás, conquistarse sin esfuerzo en una verdadera soledad». El yo, liberado de sí mismo (el Brausen original ha muerto), se identifica con su desdoblamiento

---

(26) *La vida breve*, p. 270.
(27) *Obra cit.*, p. 243.

(Díaz Grey) en la libertad, como forma de irresponsabilidad ante los demás, como una propuesta de independencia, como un atisbo de anarquía.

¿Soledad o aislamiento?

Este análisis trae automáticamente aparejada una interrogante. Porque cuando se ha hablado, por parte de la crítica, de la soledad de los personajes de Onetti no se ha planteado paralelamente si esa soledad era el resultado de una actitud del protagonista que lo lleva a esa instancia como etapa de un proceso individual, o si, por el contrario, es el medio el que lo impulsa obligadamente a esa situación. Parece notorio que los personajes de Onetti tienen una vocación profunda por esa condición de solitarios, y ello por dos razones. Una —la ya anotada en que las identidades se refugian en sus propias alternativas—, y otra, que surge de la especial sensibilidad para «ver más hondamente» el contorno y percibir la realidad como un lacerante castigo, algo de aquello que confesaba el héroe anónimo de *L'Enfer*, de Barbusse: «veo demasiado hondo y demasiado». Esa sensibilidad específica se traduce generalmente en el sentido de extrañeza e irrealidad que logran impregnar los protagonistas a la realidad que perciben, proyectando su «yo» profundo al exterior.

Hay un excelente ejemplo en *Una tumba sin nombre* de esta peculiar sensibilidad que trabaja en lacerante hondura. Un espectáculo usual —un entierro de provincia— puede transformarse, a partir de la mirada del protagonista (Díaz Grey) en un motivo de desasosiego de notas crecientes. En el origen está una simple mirada: «cuando vi o empecé a ver con desconfianza, casi con odio» (28). La atmósfera del cementerio se subjetiviza, pasa a través de un filtro que la llena de presagios y de incertidumbre. Como ha dicho Colin Wilson del *outsider* tipo: «una vez que ha dirigido su mirada, nunca más el mundo puede ser ya el mismo lugar franco que era». Díaz Grey sigue cargando al cortejo fúnebre que se aproxima de notas de irrealidad, a partir del mismo momento en que «miré hacia la izquierda y fui haciendo con lentitud la mueca del odio y la desconfianza» (29), para luego «medir su enfermiza aproximación» y considerar una expresión como «de vejada paciencia»

Esa *sensibilidad marginal*, cuando no invade el mundo ambiente, estalla en un desdoblamiento de la identidad, pero pocas veces puede proponerse lazos orgánicos con la comunidad. Las dificultades del

(28) *Una tumba sin nombre*, p. 12.
(29) *Obra cit.*, p. 13.

individuo provisto de esa sensibilidad son notorias: su relación de ruptura no puede ser meramente contemplativa (al modo de la narrativa costumbrista), ni activa o de combate (al modo del realismo crítico). El individuo no tiene ningún lazo *religador* que le permita considerarse formando parte de una totalidad. La máxima ambición puede ser entonces la de Eladio Linacero en *El pozo,* cuando expresa que «me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no. O los sueños».

El desasimiento del prójimo

Faltando lazos de amor y solidaridad con los demás, siendo el amor como sentimiento una difícil excepción, las relaciones del individuo con los demás suelen ser en las novelas de Onetti tirantes o desasidas de toda emoción. La pureza del alma sola no es fácil de obtener y las primeras páginas de la primera obra de Onetti ya pautan ese problema. Linacero mira hacia afuera y tiene su primer rechazo genérico: «las gentes del patio me resultaron más repugnantes que nunca» (30). Su desprecio es de principio: «ninguna de esas bestias sucias puede comprender nada» (31), del mismo modo que es drástico en la base: «la verdad es que no hay gente así, sana como un animal. Hay solamente hombres y mujeres que son unos animales» (32).

Ese rechazo del prójimo de *principio* tiene originales modalidades, como la atroz imagen que conjura Larsen viendo la boca de Petrus mientras habla:

> ... una boca que podría ser suprimida sin que los demás se dieran cuenta. Una boca que protege del asco de la intimidad y libra de la tentación. Un foso, una clausura (33).

Son reconocibles en todas las obras de Onetti modalidades del mismo rechazo, algunas de patético extremo, como la soledad de Jorge Malabia en *Juntacadáveres.* La única posibilidad de comprensión de Jorge está en Julia, y cuando ésta se suicida, se ve obligado a bajar al mundo «sin remedio». Ese mundo, que es normal y astuto, segrega una «baba» que Jorge —en tanto tenía a Julia— se cuidaba mucho de que «nunca se les acercara».

La verdad es que los personajes de Onetti tienen motivos para temer esa contaminación. Los demás son impuros y maledicientes, ensucian

---

(30) *El pozo,* p. 8.
(31) *Obra cit.,* p. 28.
(32) *Obra cit.,* p. 27.
(33) *El astillero,* p. 189.

toda posible relación pura. Los ejemplos son muchos y significativos en la obra de Onetti. Así, Ossorio, en *Para esta noche,* es acusado de una especie de corrupción viciosa de menores en su huida con la hija de Barcalá, la hija del protagonista. Los demás «ensucian», contaminan la relación. Del mismo modo, la hija del ex campeón de basquetbol de *Los adioses,* es vista por los demás como su amante; la muchacha virgen de *La cara de la desgracia* es supuestamente considerada por los demás (encarnados en el desagradable mozo del hotel) como una mercancía fácil, ya prostituida. Es una cierta modalidad colectiva la que tiende a ensuciar relaciones que el protagonista cree (o conserva) de otra manera. Esa incomprensión del medio ambiente acrecienta en los personajes de Onetti el refugio absolutamente individual para los sentimientos, el reducto exclusivo de las emociones más auténticas. De este modo, aquellos capítulos donde se encarna la maledicencia, la fuerza de las opiniones colectivas y mediocres están escritas en la primera persona del plural *(Juntacadáveres)* o los narradores-testigos colectivos se desdoblan en la visión múltiple (los tres narradores de la *Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput)* que pueden llegar a sostener: «en el primer momento creíamos conocer al hombre para siempre». Con esta contraposición individuo-colectividad, Onetti enfrenta a un individualismo (enfermo y acosado, pero dueño de los únicos sentimientos válidos) con los demás que, sin necesidad de paralelos sartreanos, son un verdadero infierno.

Pese a todo, hay en este rechazo una deliberada voluntad de indiferencia. En el fondo, el desasimiento del prójimo no es otra cosa que un mecanismo de defensa de la sensibilidad marginal del que sufre más que los demás y busca protegerse. Los personajes de Onetti quieren aparentar dureza («habíamos jurado ser indiferentes», recuerda Jorge en *Juntacadáveres* (34); y entonces esconden sus sentimientos bajo una cáscara de escepticismo.

Una de las pruebas de esa debilidad, de esas flaquezas sentimentales que los agobian, están dadas por el propio esfuerzo por «estar al margen de todo», a partir de la conciencia de «ser un pobre hombre que se vuelve por las noches hacia la sombra de la pared para pensar cosas disparatadas y fantasiosas» (35). También Díaz Grey se esfuerza deliberadamente por ser indiferente cuando dice «exigíamos que la gente de Santa María nos imaginara apartados, distintos, forasteros, y hacíamos todo lo posible para imponer esa imagen» (36).

---

(34) *Juntacadáveres,* p. 11.
(35) *El pozo,* p. 54.
(36) *Una tumba sin nombre,* p. 25.

El mundo que apesta

Todo este análisis del individualismo del personaje de Onetti —individualismo que ya no tiene la potencialidad agresiva y triunfante del héroe de la novela tradicional y que parece más bien carente de energía vital, de fe y que está como hostigado por un mundo ambiente que rechaza— conduce a la necesidad de esquematizar sus relaciones con la escala de valores en función de la cual está desajustado. Es interesante, en este sentido, descubrir cómo el esquema de las «posiciones heroicas», de que hablara William Faulkner en su famosa intervención en la Universidad de Virginia, es perfectamente adecuable al mundo de Onetti. Dijo Faulkner en esa ocasión: «unos pueden decir esto está podrido, no participaré en esto, prefiero morir. El segundo dice: esto está podrido, no me gusta, no puedo hacer nada para remediarlo, pero, al menos, no participaré en esto, me iré a una caverna o treparé a una columna para sentarme en su cúspide. El tercero dice: esto apesta y haré algo para remediarlo...» Si se piensa en las *inteligencias centrales* del mundo de Onetti, se percibirá que la primera actitud ante la realidad es coincidente: todos dicen «esto está podrido, apesta». Las salidas individuales se han de diversificar en la triple alternativa que ofrece Faulkner, y de su comparación surge claramente el esquema de *las funciones* que manejan, al nivel de sus respectivas opciones personales, los protagonistas de la obra de Onetti:

a) *La muerte* («esto está podrido, prefiero morir»); pese a su presencia constante en las obras de Onetti, el tema de la muerte no asume nunca dimensiones trágicas. Su presencia se rastrea en la mayoría de sus cuentos o novelas. Así, en *Una tumba sin nombre,* se recoge la muerte de Rita y se intentan reconstruir los episodios que la preceden; en *Un sueño realizado,* la muerte de la protagonista ya está decretada antes de empezar la representación del sueño, y es casi su obligado telón final. En la *Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput,* la muerte de doña Mina es casi grotesca y no tiene otra trascendencia que poner en marcha un mecanismo de expectativas en buena medida frustradas. La muerte tiene también ese tono tranquilo y afable en *La vida breve.* Cuando Elena Sala muere, aparece simplemente «de vuelta de una excursión a una zona construida con el revés de las preguntas, con las revelaciones de lo cotidiano, no recogidas por nadie. Muerta, y de regreso de la muerte, dura y fría como una verdad prematura, absteniéndose de vociferar sus experiencias, sus derrotas, el botín conquistado» (37). La muerte de *Los adioses*

(37) *La vida breve,* p. 273.

exige «poca sangre», y en *Tan triste como ella,* está evidentemente revestida de un carácter de liberación, de la que el suicidio es una de sus expresiones. Esa misma idéntica postura tendrá la Queca cuando Brausen la encuentra asesinada en el apartamento, «encendida de fe, manteniendo el obvio escorzo de las revelaciones» (38). También ella estará «tranquila y afable» y en la descripción de su muerte habrá una búsqueda de desmentidos, un no creer en su certeza.

El «prefiero morir» que resta dramaticidad a toda muerte y justifica el suicidio, permite que Ossorio sonría por primera vez en *Para esta noche* cuando le sorprende la muerte. La constante con que la presenta Onetti, lleva a que la muerte más inesperada —la de la protagonista de *La cara de la desgracia*— sea recibida con serenidad por el lector, a partir de la descripción que hace el personaje principal.

Del mismo modo constituyen salidas obvias, casi naturales al rechazo del «mundo que apesta», los suicidios de Risso en *El infierno tan temido* y el del condenado ex deportista de *Los adioses.*

b) *El escapismo, la marginalidad* («no participaré en esto, me iré a una caverna...»). Esta es la salida típica del personaje de Onetti, *huida,* que es uno de sus mitos más recurridos y que es capaz de crear un mundo de referencias propias —Santa María— con tal de eludir la realidad directa. Ese mundo inventado supone en Onetti desde una geografía propia, hasta el manejo de personajes, cuya composición social es típicamente marginal (lumpen, *detraqueés,* prostitutas y fracasados). En otros casos, la *huida* es hacia el pasado (recuerdos, deformaciones fantasiosas), hacia el futuro (planes y proyectos irrealizables), o simplemente hacia el mundo de los sueños. En el extremo de la hipótesis del escapismo de Onetti está la locura, una evasión perfecta que roza con deliberada fruición en varias de sus obras. Este punto, por su importancia, merece un capítulo especial en este ensayo (véase *Los mecanismos de la evasión).*

c) *La voluntad de participación* («esto apesta, haré algo para remediarlo»). En Onetti, negada toda posible solución colectiva, hay únicamente dos modos de insertarse en la realidad: por el amor o por el odio, dos sentimientos que no serán necesariamente antagónicos. El odio es un modo de salir de la indiferencia o del aburrimiento y un personaje naturalmente activo como Larsen, en la medida en que está empeñado en romper los límites de una rutina y de un orden, puede llegar a enfurecerse y a desconcertarse al no encontrar un objetivo concreto de odio (39). Arce también sostendrá «descubrí el odio y la

(38) *La vida breve,* p. 298.
(39) *Juntacadáveres,* p. 88.

incomparable paz de abandonarme a él» (40). Pero el amor —tal como lo entiende Onetti— será el modo más puro de rescate individual y donde una larga tradición literaria occidental —la ascética cristiana— permitirá la apasionante unión del mal (encarnado en su consecuencia: el pecado) con el ansia de rescate y pureza del hombre que se sabe condenado inexorablemente de antemano. El largo periplo novelesco de Onetti no será otra cosa que la búsqueda paciente de esas sucesivas y únicas respuestas posibles a la certeza previa de que nada vale la pena ser hecho. Esa desesperada proyección del hombre en su dimensión existencial más desgarrada: la concientización del amor imposible, permitirá borrar, en la mayoría de las obras, el sentido o la importancia de lo anecdótico y pondrá al desnudo su mejor condición de escritor: transmisor de desazones, conjurador de inquietudes.

El trasfondo de la tristeza

Sin embargo, la coincidencia en ese estado de escepticismo y fatalismo con los personajes de Faulkner, no implica en Onetti una idéntica actitud vital. No basta decir en común «esto está podrido»; las razones pueden ser (y son) sensiblemente diferentes en uno y otro escritor.

En Onetti hay un *sustractum* de fondo sobre el cual se mueven las sensaciones básicas de los personajes, sean éstas la tristeza, la soledad o, eventualmente, el amor. Ese fondo básico es el aburrimiento, una especie de motivación de la inactividad y la parálisis, un sesgo preciso desde el cual se contempla el mundo. El tema del aburrimiento aparece en la misma primera página de *El pozo,* cuando Eladio Linacero expresa que «me paseaba... aburrido de estar tirado». Esa constante se sigue manteniendo un par de páginas más adelante, cuando expresa: «estoy contento porque no me canso ni me aburro» (41). Ese fondo circula luego por todas sus obras, y llega, incluso, a *Juntacadáveres,* donde las caras pueden llegar a «estar infladas por el aburrimiento». En unos casos es el propio paisaje creado el que influye sobre los estados de ánimo y los hace desembocar fatalmente en el aburrimiento. Un sábado estival en *Una tumba sin nombre* está «henchido por la inevitable domesticada nostalgia que imponen el río y sus olores, el invisible semicírculo de campo chato». La pasividad, enancada en el aburrimiento, llevará a que la previsión del futuro de

(40) *La vida breve,* p. 201.
(41) *El pozo,* p. 22.

Santa María sea «mirarse envejecer, parsimonioso, ecuánime, sin sacar conclusiones» (42).

El narrador que asume claramente su papel protagónico en *Jacob y el otro* parte también de una marginalidad encarnada en ese estado indiferenciado del aburrimiento: «yo estaba aburriéndome en la mesa de póker del club y sólo intervine cuando el portero me anunció el llamado urgente del hospital», cuenta el médico Díaz Grey. El manejo de un recuerdo puede ser, en otra oportunidad *(La casa en la arena),* el modo de neutralizar el aburrimiento, es decir, lo excepcional (como lo es ese recuerdo), interrumpe lo normal que es «aburrirse sonriendo».

Al constituir el fondo esencial sobre el cual se edifican otras sensaciones o actitudes, el aburrimiento —tal como lo entiende Onetti—, se inscribe en una trayectoria existencialista que tiene su mejor expresión en una página de Soren Kierkegaard en *Entweder-Oder,* cuando expresa que

> ... los dioses se aburrían y crearon al hombre. Adán se aburría porque estaba solo, y así se creó a Eva... Adán se aburría solo, y luego Adán y Eva se aburrieron juntos; entonces Adán y Eva y Caín y Abel se aburrieron en familia; entonces aumentó la población del mundo, y las gentes se aburrieron en masa. Para divertirse a sí mismos, idearon construir una torre lo bastante alta para alcanzar los cielos. La idea misma es tan aburrida como la altura de la torre, y constituye una prueba tremenda de cómo el aburrimiento ha alcanzado a la mano superior.

A partir de ese fondo existencial, los personajes de Onetti pueden graduar los estados anímicos que se le superponen, aunque los pasajes de uno a otro suelen estar manejados con una gran sutileza. Jorge Malabia, en *Juntacadáveres,* lo explicita muy bien cuando afirma «yo, este al que designo diciendo éste, al que veo moverse, pensar, aburrirse, caer en la tristeza y salir, abandonarse a cualquier pequeña, variable forma de la fe y salir» (43). Esa graduación es, justamente, la que permite atisbar el umbral de diferencia entre la tristeza y la felicidad, la soledad o el amor, con sus puntos intermedios y superpuestos, como los que traduce el protagonista de *Una tumba sin nombre,* cuando expresa «aquel punto exacto del sufrimiento que me hacía feliz; un poco más acá de las lágrimas, sintiéndolas formarse y no salir». En ese «punto exacto» se rozan las emociones aparentemente contradictorias, permitiendo que todo sea «un poco nebuloso, tristón, como si estuviera contento, bien arropado y con algo de ganas de llorar» (44).

---

(42) *Juntacadáveres,* p. 223.
(43) *Obra cit.,* p. 55.
(44) *El pozo,* p. 27.

La tristeza, como una de las emociones desarrolladas sobre el *sustractum* del aburrimiento, tiene en Onetti notas muy particulares. Por lo pronto puede ser un sentimiento que se da paralelo al del amor, como una modalidad:

> Había empezado a quererla —dice el protagonista de *La cara de la desgracia*— y la tristeza comenzaba a salir de ella y derramarse sobre mí (45).

Al mismo tiempo, el estado de la tristeza en Onetti es aquel que garantiza estar a salvo de la rebeldía y la desesperanza. Brausen cruza la noche de su fracaso al intentar escribir el argumento de cine que le ha pedido Stein, y al salir del fracaso lo hace por «el borde de la tristeza», y la ve como «dilatada, prácticamente infinita, como si hubiera estado creciendo durante mi sueño». Entonces comprende que

> ... si no luchaba contra aquella tristeza repentinamente perfecta: si lograba abandonarse a ella y mantener sin fatiga la conciencia de estar triste; si podía, cada mañana, reconocerla y hacer que saltara hacia mí desde un rincón del cuarto, desde una ropa caída en el sueño, desde la voz quejosa de Gertrudis; si amaba y merecía diariamente mi tristeza, con deseo, con hambre, rellenándome con ella los ojos y cada vocal que pronunciara, entonces, estaba seguro, quedaría a salvo de la rebeldía y la desesperanza (46).

El trauma original

En el origen, como se vio, hay un fatalismo de clara connotación filosófica y hasta, si se quiere, sociológica. Ese fatalismo puede nacer, en unos casos, de la inercia o costumbre, en otros será un resultado natural de la edad, en la mayoría, el resultado de un trauma. Sobre ese fatalismo, el aburrimiento es indudablemente un *sustractum* que amortigua cualquier salida heroica o excepcional, por lo que esa peculiar modalidad de la tristeza es más fácil de entenderla en su función pasiva que como potenciación activa del personaje hacia el exterior. Vale la pena detallar etapas.

El abandono o la inercia está ya presente en *El pozo*, cuando Linacero dice «cada vez me interesaba menos el asunto y seguía yendo por costumbre» (47), abandono que es reivindicado en algún caso como «lo que corresponde».

> No se preocupe —se afirma—; no vale la pena, y tal vez lo que corresponde es que nadie pueda hacer algo por él.

(45) *La cara de la desgracia*, p. 33.
(46) *La vida breve*, p. 45.
(47) *El pozo*, p. 32.

Del mismo modo la edad madura como puente obligado para ser un resignado: Eladio Linacero cumple justamente cuarenta años la noche en que empieza a escribir sus recuerdos y sus sueños en *El pozo.* Brausen reflexiona sobre su fracaso, tirado en una cama, y lo acepta con «la resignación anticipada que deben traer los cuarenta años». Díaz Grey es imaginado en su frustración como un médico de alrededor de cuarenta años; Larsen es derrotado en *Juntacadáveres* cuando tiene cuarenta años. A veces ese tope se puede adelantar como en el caso de Julián, el hermano suicida del protagonista de *La cara de la desgracia,* al que «desde los treinta años le salía del chaleco un olor a viejo» (48).

Otro origen del fatalismo y su aburrimiento consiguiente está en el *trauma* que se encuentra en la base de casi todas las obras de Onetti. Las funciones de los estados emocionales de los protagonistas suelen partir inequívocamente de la consecuencia traumática de una situación anterior. Siempre (en el origen de la novela o del cuento) acaba de pasar algo que el lector percibe y que sólo va sabiendo poco a poco en sus consecuencias. Lo que ha pasado (y suele escamotearse) es generalmente un hecho que ha provocado una ruptura fundamental en la vida del protagonista: un divorcio para Eladio Linacero, una separación para Risso (49), el suicidio de Julián para el protagonista de *La cara de la desgracia,* la extraña muerte de Rita (50), el descubrimiento para un deportista triunfador que tiene una tuberculosis sin cura (51), siempre algo previo de lo que se vive en la novela, en sus ecos, de lo que se recoge en sus ondas, pero casi nunca en el acontecimiento mismo.

Esa relación traumática previa —que inscribe aún más nítidamente a Onetti entre los creadores de héroes más resignados que angustiados —tiene varias consecuencias importantes en su obra:

a) Desde la primera página de cualquiera de sus novelas o relatos hay una atmósfera ya creada, en la que los episodios anecdóticamente claves están escamoteados y son siempre anteriores al presente histórico de la obra. En algún caso hay episodios sucesivos de la anécdota y en los espacios interanecdóticos se desenvuelve una línea temática que en Onetti está caracterizada por su consecuente referencia pendular a los *leitmotiv* (52) que la recorren.

b) La relación traumática previa que tienen los personajes provoca casi siempre un efecto *paralizante,* es decir, detiene el impulso del héroe en forma abrupta. Por ello es que priman en las obras los elementos reflexivos por sobre los activos y, cuando éstos existen, están casi siem-

(48) *La cara de la desgracia,* p. 15.
(49) Protagonista de *El infierno tan temido.*
(50) *Una tumba sin nombre.*
(51) Protagonista de *Los adioses.*
(52) Véase, infra, *La estructura.*

pre guiados por un impulso de *huida,* de evasión del centro de la problemática.

c) Ese trauma supone siempre una amputación que puede ser de orden espiritual (un divorcio, una separación sentimental), pero que puede asumir también una forma física como símbolo del mismo sentido traumático. La extirpación de un seno de Gertrudis en *La vida breve* tal vez sea el ejemplo más notorio y directo (con sus implicaciones de castración), del mismo modo que la pérdida de una capacidad física en el deportista de *Los adioses* puede aparecer como mixta: los efectos psicológicos de la amputación de una habilidad física.

Como se ha señalado, Onetti «prefiere torcer el cuello a esas efusiones, de conformidad con la línea permanente de retención que lo singulariza en literatura, y concentrarse en las sensaciones que origina en un determinado personaje una acción pasada o futura que ni siquiera es desarrollàda» (53). Ese trauma original es causa obligada, entonces, de toda la gama de emociones y sentimientos posibles. En este sentido no puede prescindirse de la *piedad,* un sentimiento que muerde el flanco existencial de muchos seres de Onetti, y de la *soledad,* una sensación «que siempre resulta asombrosa cuando nos ponemos a pensar» (54).

Si en este esquema la felicidad aparece —como en *La cara de la desgracia*—, el protagonista puede llegar a sentirse «incrédulo» de esa emoción, tan fatalizado está por su condición existencial anterior. Así asegura que esa felicidad «no la había merecido nunca» y «anda dando las gracias por ella» (55). En nombre de esa misma felicidad puede llegar a aceptar una culpa que, muy probablemente, no es suya, aspectos todos de una condición de humillado original que no cree poder rehabilitarse, pese al ofrecimiento azaroso del destino. Lo normal es la infelicidad con sus formas variables: «la repentina, como enfurecida, breve infelicidad; hay también la otra, gris, diaria, sin un final previsible». Y es que en toda la obra de Onetti hay una actitud filosófica de condenación que muy pocas cosas pueden desmentir. No se puede negar que «también la vida es una idiotez complicada» (56).

La salvación por la escritura

Sin embargo, tiene que existir una salida y para Onetti y sus personajes existe: escribir. Si creemos con Roland Barthes que «el gesto crea, no realiza, y por consiguiente, su esbozo importa más que su trayectoria» el sentido estético de esta inmutabilidad fatalizada, presente en la

(53) ANGEL RAMA, en «Origen de un novelista y de una generación literaria», apéndice a la segunda edición de *El pozo* (p. 86).
(54) *Esbjerg, en la costa* (cuento incluido en *Un sueño realizado),* p. 52.
(55) *La cara de la desgracia,* p. 34.
(56) *Obra citada,* p. 18.

mayoría de sus relatos, adquiriría una apasionante dimensión apenas explorada hasta ahora en el análisis de sus obras.

Porque si el personaje está condenado por creer que «todo apesta», no lo está necesariamente el autor, y éste puede cederle parte de sus derechos como escritor para tentar la salvación que necesitan sus héroes. Tal la amable ficción novelesca que se permite Onetti. «Cualquier cosa repentina y simple a suceder y yo podría salvarme escribiendo», piensa Brausen en *La vida breve,* ratificando una vocación de salvación personal por la escritura que ya había pautado toda la conducta de Linacero en *El pozo,* que no es otra cosa que lo que escribe en un tirón de veinticuatro horas.

Esa creación que Onetti les permite a sus héroes es su propia salida, formulación creativa que le ha preocupado particularmente que sea original. Una frase, aparentemente cifrada de *La novia robada,* tiene su explicación en el tiempo:

> Escribe, porque es fácil la pereza del paraguas de un seudónimo, de firmar sin firma: *J. C. O.* Yo lo hice muchas veces. Es fácil escribir jugando (57).

La «pereza del paraguas» había sido explicada años antes en un reportaje periodístico. Interrogado sobre las influencias que reconocía haber sufrido, dijo Onetti:

> Centenares, pienso. Tuve, desde la adolescencia, el terror de aparecer—luego de años de trabajo—descubriendo el paraguas. Y de exhibirlo con una sonrisa satisfecha (58).

Nada parodojalmente por cierto, la falta de fe en cualquier dogma que no sea su propia condición de creador, ha dado a Onetti una gran libertad y le ha permitido trasponer sucesivamente los planos de un presunto realismo (que sabe al fin de cuentas tan producto de la imaginación como lo puramente fantástico) hacia los de una estructura onírica. Círculos concéntricos, intercambiables en la medida en que el autor es dueño de la mentira original, de la falacia que toda creación apoyada exclusivamente en la creación supone en definitiva; libertad asumida por Onetti con una indiscutible vocación de escritor; clave del particular sello de su originalidad estética.

FERNANDO AINSA
Rimac, 1732
MONTEVIDEO (Uruguay)

---

(57) *La novia robada,* p. 9.
(58) «Ahora en Montevideo», por GUIDO CASTILLO; diario *El País* (28 de enero de 1962).

PUEDO ESCRIBIR LOS VERSOS MAS TRISTES ESTA NOCHE

POR

FELIX GRANDE

Vals roto *

Esta es la huerta en donde comencé a aprender esa inmensa ignorancia de estar solo. Recuerdo a un chico con mi nombre que aquí se refugiaba como en el territorio de un vals desarrapado, inane. Venía desde el conflicto prematuro, con su pequeña edad agarrotada como un tendón: y merodeaba por entre los frutales ambicionando que ocurriese un milagro: mordido por la loba de la desposesión. Sentado bajo el albaricoque o apoyado sobre el manzano, jugaba a imaginar un futuro con paz, con miel, con abundancia. Convertía la huerta, aquella majestuosa detonación de luz, en su primer guarida: era ya el título de este relato pavoroso que mis años escriben en la espalda de una mudez paciente que se llama los siglos. Esta es la huerta en donde una frente indefensa reflexionaba sobre las heredadas desgracias familiares, las remotas estrellas, los entierros, el tiempo, el sobrecogedor mecanismo del mundo. Después vendrían poemas de sed y de castigo, años cuarteados como tinajas, sucesos tan implacables como consecuencias. Dicen que hay seres que han tenido una infancia feliz: ésta es la huerta donde vi cómo se marchitaban las primeras capas mullidas de la realidad y donde hallé la veta de escozor, el subterráneo con rumor de origen, el aquelarre del destino.

Huerta de la memoria y fuente eterna del desencanto: el pozo se cegó con piedras, el muro quedó desmoronado, pudriéronse las manzanas y otras frutas aún más relucientes.

* Plagio y variación de una página de HERAUD (Cfr. *Poemas de Javier Heraud*, Casa de las Américas, La Habana, 1967, pp. 107 y 108).

Sólo quedan algunas uvas: ¡hacer con ellas vino y tragarlo con avidez para olvidar aquella huerta, aquel desatinado principio, el matrimonio de la miseria y de la edad, el albaricoque y la vida! Uvas de olvido de una vez por todas.

El vino viejo

Tú volverás a la miseria. Hace algún tiempo, ella era tu mansión y verdugo. ¿Cómo lograste, embustero menesteroso, acorralarla en el desván? Llena de polvo, oxidada de soledad, ella te aguarda en el pasado, ese reloj total y movedizo, desconcertante como un abuelo mudo que con sus ojos nos infama o traduce. Lograste distraerla, apartarla, pero no destruirla: tú y la miseria tenéis un pacto de aniquilación. No sé qué habilidad, qué coraje o qué cobardía te levantó por encima de ella, hasta ayudarte a asomar la cabeza y la vida por el tráfago de las grandes ciudades, por el milagro de la piel, por la amistad frutal, los aeropuertos, los proyectos, el rito de la permanencia, la ceremonia inusitada de la conversación. Tuviste un tiempo de esplendor. Cartas, personas cruzando tu puerta, cosas umbilicales, orgullo. Tuviste un núcleo provisorio al que nunca llamaste felicidad porque no se sobresaltara. Y dura todavía. Mas se asemeja tanto a una venganza como un beso desesperado. Y todo cuanto te haya dado la existencia condescendiente se ha de volver intolerable el día que adviertas que a tu miseria, a tu compañera, jamás la derrotaste. Apartará sus pátinas de polvo, emergerá desde un olvido tan poblado como el silencio que precede a los juramentos, se sacudirá la soledad como un resto de hormigas rojas, y avanzará hacia ti, sonriéndote, acaso con misericordia. Comprenderás entonces que ya no hay solución. Y os sentaréis junto a una mesa de una taberna sucia, pedirás la botella y dos vasos: y comenzarás a beber, un trago sobre otro, tu destino. Habrá empezado, irreversible, tu vejez, tu disolución, tu verdadera concepción del mundo. Tal vez un tercer contertulio —la serenidad o un borracho desconocido— os acompañe en esa fiesta que silenciosamente se viene disponiendo para ti, solitario. Beberás del más viejo vino: despacio, pues no existe prisa en la nada. Hoy, todavía desde el esplendor, veo tu mano

y el vaso y la botella, en el contraluz del futuro. Veo esa taberna y su rincón. Veo el lavabo pobre adonde bajarás a orinar con paciencia.

Adolescencia

¿Para qué has vuelto? Se diría que tiene espinas el olvido. ¿No podías permanecer allá, te quemas? Se diría que el olvido te abrasa como una escarcha taciturna. ¿Cómo conseguiste escapar? ¿Tenía el olvido algún agujero, alguna pared débil que no supe prever? ...Qué ilusión: se pasa uno la vida huyendo de quien ha sido alguna vez, huyendo de su imagen más triste, de su imagen más derrotada, y de pronto aquel derrotado atraviesa este páramo de años, y vuelve. Y estás aquí ante mí, mirándome con ese gesto alucinado de suicida que no quiere morir. Diez años huyendo de ti: diez años. Y ahora vuelves y me saludas: créeme, es espantoso.

Te recuerdo muy bien. Ibas enfebrecido, como Mitia Karamazovi, pero con peor salud. Y no tenías dinero ni alegría. Nunca silbabas. Taponabas a tu desolación con grandes cuencos de aislamiento, metiendo pañuelos en el agujero para que la hemorragia de espanto no fuese advertida: pues eras orgulloso. Has caminado todas las calles de Madrid, todas las plazas, a todas las horas, tirando de tu desconcierto como de un fardo descosido. Te parecías a tus ideas, así como un aullido es semejante a un ramo de flores de muerto. Hermano, qué siniestra era tu poca esperanza. Deslizándote por los barrios, deseando las remotas mujeres, sin otro amigo que tu insomnio. Y eran las madrugadas como liegos baldíos, llenos de cardos mitológicos... ¡Y el lecho! El lecho era tu peor enemigo: en él te esperaban tu día huracanado, tu neurosis y el suicida que combatías, y además un silencio gelatinoso como un magma de monstruos: no cabíais todos en el lecho, te echaban tus horrorosas posesiones, salías de nuevo hacia la inhóspita ciudad. Chirriaba tu existencia en todo su engranaje, falto del dulce aceite de la felicidad.

¿Cómo te pude arrinconar? Nunca he sabido cómo logré salir de ti, igual que el fruto de un alumbramiento, entre sangres, y huirte, y alejarme a la distancia de diez años, y res-

pirar hondo, olvidándote. Ya me ves: hoy tengo treinta años, me he casado, una hija mía comienza a reunir frases, me despide desde la puerta, en argentino, chao. Ya lo ves, tuve suerte en mi profesión. Algo mejor: de algún modo logré ser lo suficientemente fuerte como para amar mucho, sin cautela. Pues que no me estorbabas, pues que habías quedado rezagado en el pantano del pretérito, pude tener amantes, recorrer cuerpos de mujer, ser dichoso. He sido tan fuerte como para poder desear la felicidad para mí y para todos: empezaba a pensar que merezco vivir. Era amado, ¿comprendes?, yo era amado como un ser humano, yo tenía amor y amigos. Me escribían cartas, venían a verme, era recibido. Varias mujeres han querido vivir conmigo, y yo vivir con ellas. Vivir había llegado a ser una maravillosa venganza: contra ti, monstruo, hermano. Contra ti, derrotado, que ahora vienes con toda tu derrota, como la ola de una deuda antigua, y me miras con aquel silencio infeccioso.

¿Cómo pudiste regresar? ¿Para qué has vuelto? ¿Y por qué no te vas? ¿Es que no ves que me das miedo? No me absorbas ya, monstruo. Salí de ti: ¿por qué quieres ahora que me reintegre a tus entrañas? Me abrazas demasiado fuerte, monstruo, me ocultas. Vuelvo dentro de ti, maldito. Hermano, ten misericordia, devuélveme la libertad. Canalla, no me lleves contigo. No quiero, hijo de perra. No quiero, oh pobre criatura; ten por mí la piedad que yo tengo por ti. No me lleves, hermano; no me lleves contigo, canalla; no me lleves contigo, no me lleves, no me lleves, no me lleves, no me lleves.

Otra figura del insomnio

(Ana María: este madrigal al insomnio es también para ti.)

Mi vida más frenética, más enigmática y reunida, sucede hoy en esas horas lentas y altivas como el mar, tan silenciosas como un hilo negro, a las que llamo con el nombre pobre de insomnio. Maníaco, ayudado de pastillas y médicos, de torpes consejos y de un turbio rencor estéril, he combatido durante

años al frenesí parsimonioso de este velar, sin querer ver que en él mi soledad se iba transfigurando en una especie de macabra fortuna. Pues estas madrugadas, casi estalladas de silencio y verdad, a cambio de unas migajas de salud, me dan mucho: traen nombres y fantasmas de nombres; me aproximan el pezón donde bebo el raro caldo de la necesidad de amar, y me sacio; me traen mi miedo, del ronzal, que llega casi pensativo, como un cabeceante caballo del invierno; me traen el vértigo del tiempo, inusitado, sin un solo apellido; me traen un sobresalto de distancia, picoteada de galaxias y de interrogaciones; me traen, oh diosmío, trigo sin pan, peines rotos, botones caídos, deseos sísmicos y turbulenta pesadumbre: me traen el rostro de toda mi memoria; abarrotada como un mapa e injuriada por las premoniciones. Me traen mi inapelable y escocido abrazo con el universo.

Miro entonces mis pies y mis rodillas, mi sexo y mis cartílagos; miro de arriba a abajo esta fraterna máquina de morir, Y recuerdo los lechos en los que celebré conmovida y furiosamente al mundo, las palabras de amor o gratitud que dije o escuché como barricadas solemnes contra el ejército de la disolución, y recuerdo cuerpos y años, y veo que todo ha sido espléndido como una amistad, inservible como una máscara. Pues ¿qué buscaba, qué podía conservar, qué merecía?

Las horas hondas se me arriman a la conciencia y con tortura y generosidad me transforman mi tránsito en un alud de percepción: y entonces pareciera que al horror le nacen bisagras para sujetarse a sí mismo, que las carencias asumen los contornos de su barranco, que se amortigua la violencia de la esperanza, que la resignación se pudre, que el amor se desviste para mostrar su ingenua pústula de caridad. Y todo se puebla de pasos, de perfiles y contraluces, de formas y de resonancias, de sílabas mojadas, de encuentros ininteligibles. Y sobreviene una armonía innominable, llena de perfume y de azufre; y todo es natural y sombrío, y perverso, y emocionante.

Luego, después de esa cosecha misteriosa, de la que soy la espiga y la hoz y el cercén y el rastrojo, extenuado por la des-

mesurada coherencia, suelo limpiar el icono de ayuno y toda la porción de sed, y me quedo dormido, mientras sigue cayendo la vida sobre mi corazón, gota a gota, sin tregua. Y entra un folio de frío por las rendijas de mi dormitorio. Un folio blanco, oscuro.

La pantera

Esta pantera es mi hermana mayor. Rugió por vez primera cuando yo amaba aún todo cuanto me sucedía: escuché aquel rugido como algo que mè entregaba el universo. Nació así entre nosotros cierto cariño deshonesto e incomparable. Ella, desde su agilísima forma cubierta por el ébano centelleante, se acerca para seducirme con sus movimientos de acero: miro su brillo hipnótico lamentando la pobreza de mi poder y recuerdo las veces que nos hemos arrojado al pasillo, hermanados por el común deseo de la aniquilación. Nuestro incesto se va fortaleciendo gracias a un estilete de rencor en cuyo filo sonríe una ternura desconcertante: aprendemos que el odio es más sensual que la piedad.

Di la verdad a éstos. Diles que me defiendo de tus arañazos. Diles que mi mayor lujuria consiste en meditar tu destrucción. Diles que contraataco a todas horas con la insoportable esperanza de desmenuzar poco a poco tu compacta agresión, tu existencia, tu proximidad, tu memoria. Diles que me he servido, contra ti, de todas las armas: las mujeres, el trabajo, la música y millares de cigarrillos; los amigos y las palabras; el arte y el alcohol. Yo vivía como la palabra socorro. Yo vivía en legítima defensa. Usé todas las armas contra tu cabeza bellísima y oscura, todas las armas contra tu esplendor, todas las armas contra el desatino de tu inmortalidad.

Esta pantera es mi hermana mayor. Me vigila como un océano a la costa y me nombra por mis diminutivos. Yo la vigilo como un reo de muerte a los minutos, y le llamo Tristeza a falta de un nombre más vasto.

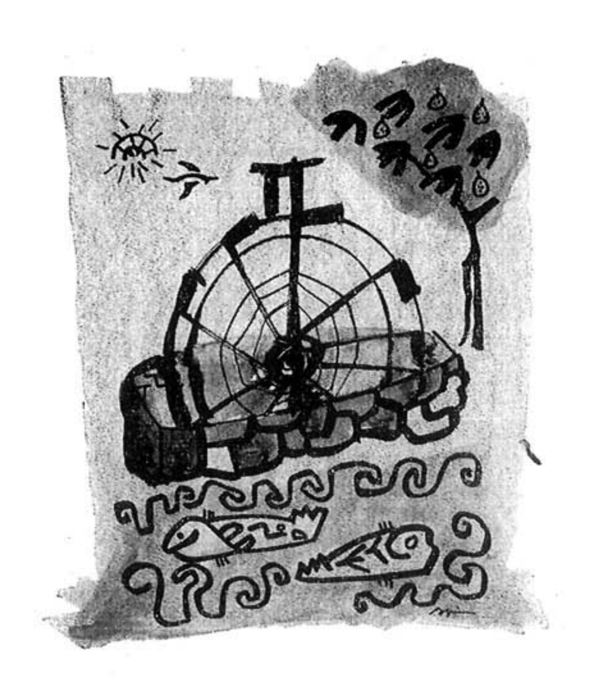
Inmortal sonata de la muerte

Desde hace muchos años suele visitarme de noche. Nadie sabe de dónde viene. Si existe en el espacio, al otro borde de los telescopios y de la menesterosa razón, una región donde el padecimiento emerge, sideral y enigmático, para avanzar después sobre los astros desvalidos, ¿es de allí de donde procede mi todopoderoso visitante? Sólo una cosa cierta sé: esa desolación es el producto de algo más bárbaro y extenso que mi modesta vida. Desde hace muchos años suele visitarme de noche. Maniático, suelo combatir su presencia con el modesto barbitúrico, o con un recorrido monótono por el extenuado pasillo de mi casa; o con una sangría de palabras, deformes de tristeza o de miedo. Pero es inútil como no morir. Vuelve a volver, mordisquea un poco más los cimientos de mi conciencia, atenaza suavemente a mis proyectos mojados de calendario humilde y derrama en mi corazón la música proterva de la muerte, la música proterva de los antepasados de mis desconocidos bisabuelos, la música proterva de todos mis herederos impasibles. Cientos de miles de lejanas flautas de caña interpretando la melodía del abandono al pie del lecho en donde habito en estas horas misteriosas: a veces me pregunto cómo será el concierto de solemne, de melódico y de increíble cuando vaya a morir. Todos los violonchelos y las guitarras, todos los clavecines, los óboes, los clavicordios y muchas y dulcísimas gargantas de mujer, en un himno majestuoso que podría traducirse así: en el océano de la vida y del tiempo, tú, criatura humana, sin saber ni una sola cosa que te sirva para ser inmortal, inmortalmente existes, a escasos años de tu disolución.

Al fin he descubierto el verdadero nombre del insomnio. Pasan los siglos como mansos bueyes, los acontecimientos como caballos con la crin dura por la velocidad. Pasan las canas en una multiplicación sistemática y clandestina. Pasa mi padre hacia donde le aguarda el suyo. Pasan todos cuantos conozco, todos aquellos que amo. Pasa la especie, donde habito. Pasa todo en silencio. Somos los lentos forajidos que inventamos los mitos, las religiones y la historia, el lenguaje y las drogas y el amor, únicamente porque sabemos que vamos a morir. Ahora sé que un abrazo lleva al fondo un pequeño violín de espanto,

una matriz de desconcierto. Y en la alta noche, a unos pasos de los antiguos y a unos pasos de nuestros futuros arqueólogos, nos sentamos sobre las mantas, ateridos de perplejidad y de emoción. Y algo gigante y cósmico nos acaricia un poco nuestra cabeza ebria, antes de que tengamos tiempo de llegar, como locos, al interruptor de la luz.

Félix Grande
Alenza, 8
Madrid



HISPANOAMERICA A LA VISTA

ETICA, MEDICINA Y SOCIEDAD

POR

CARLOS BUSTAMANTE RUIZ

En esta era espacial, de precipitado acaecer cotidiano, asistimos llenos de preocupación, en cuanto seres responsables de la comunidad, al espectáculo de un mundo que trata de adaptarse a los inevitables cambios del proceso tecnológico, que pueden modificar de tal manera nuestros usos y costumbres que lleguen a tornar borroso el sutil sendero que separa lo normal de lo anormal, con lo que a poco no sabremos ya quién es el cuerdo y quién delira sin saberlo, en esta epidémica alienación que sufre el hombre contemporáneo.

Tal preocupación nos conduce a reflexiones singulares acerca de los problemas que surgen cuando se produce el choque de las dos culturas. Si la cultura pretende ser una expresión de forma de vida referida a la dimensión humana, hemos llegado en esta hora apolínea, tan distinta de la helénica, al peor conflicto que puede darse entre los hombres que piensan: de un lado, la *cultura técnica,* fría y deshumanizada, derivada del progreso de las ciencias naturales y tan exacta que asusta un poco por su fatalismo físico, y del otro, la *cultura humanística* o *humanista,* para fonetizar mejor, cuyas esencias deben perfumar la vida del hombre que no quiere renunciar a serlo. Este conflicto, como el de la guerra atómica, puede destruir lo que de valedero e importante tiene la civilización, entendida como forma superior de vida, por sus valores morales y técnicos, si por exagerada preminencia de estos últimos desaparecieran los fundamentos éticos que bajo cualquier circunstancia deben gobernar la conducta de los hombres.

¿Pero es que esos fundamentos éticos pueden modificarse adaptándose a las cambiantes condiciones biológicas y sociales? Paréceme que ciertos preceptos morales, como la luz, tienen vigencia permanente en el tiempo y el espacio.

La noción de *verdad* o *autenticidad,* por ejemplo, se realiza a través de la naturaleza y de las ciencias exactas, que la interpretan con carácter de infinito. La verdad perdura aun cuando el juicio de los hombres puede confundirla o atropellarla a menudo. Pueden variar las circunstancias y por ello la apreciación inmediata de los hechos,

pero en última instancia sólo una es la realidad y por tanto una sola verdad.

En el *respeto a la vida* se afirma la continuidad de la especie y la más hermosa conquista de la civilización.

El *derecho a la justicia*, a la *libertad* y a la *capacidad del hombre para realizarse como tal* deben constituir privilegios de la estirpe humana a los que no podemos ni debemos renunciar, cualesquiera sean los avances de la ciencia.

En el ejercicio de la medicina el concepto de verdad determina imperativos ineludibles, a los que no puede sustraerse ningún profesional honesto, y donde lo verdadero y lo valedero deben conjugarse armoniosamente para el logro de la plenitud de su arte y de su ciencia, integrando personaje y persona en una sola individualidad.

Sabemos, por recientes estudios de genética, que a no muy largo plazo podrá influirse en algún sentido sobre la morfología, sexo e intelecto de los futuros especímenes biológicos. Y sabemos, también, que puestos en el trance de influir en el futuro biológico del hombre surgirá la gran interrogación acerca de quién debe decidir el tipo de hombre que conviene producir. ¿Respetarán el hombre de ciencia, el gobernante o el filósofo de mañana la tradición biológica o tal vez osarán introducir cambios, condicionados a los viajes planetarios o a la vida submarina? ¿Aceptará el progreso el mandato legendario de los siglos, con lentas mutaciones genéticas o producirá transformaciones tan sustanciales que no sea posible reconocer en el mañana a los hombres del ayer?

La ambición del ser humano y el impresionante desarrollo del talento universal lo llevará a corto plazo a las estrellas. En buena hora ocurra esta conquista del espacio y de los cielos. Pero, me pregunto y os pregunto si había sonado la hora de la aventura espacial cuando no hemos acertado a superar todavía, aquí en la tierra, el reto de la miseria, de la injusticia, del hambre, de la ignorancia.

La reciente conquista de la luna parece haber creado una especie de locura colectiva por la tecnología, comprometiendo emocionalmente a todos los humanos, que pueden sentirse orgullosos porque tres de sus congéneres han vencido el espacio y repiten, un poco como lo hace el eco, las proyecciones prácticas de esa conquista, enumerando entre otras las ventajas de la telemetría espacial y su repercusión en el mejoramiento de las condiciones de vida y salud de los pueblos. No es este el lugar para discutir si el asombroso vuelo lunar, que ha marcado el inicio de una nueva era para la humanidad, justifica el esfuerzo y la inversión y si por vencer el tiempo y la distancia no hemos olvi-

dado un poco la lucha que desde el principio libra el ser humano en su propio planeta y que no ha terminado todavía.

La medicina, tenaz opositora a través de los siglos del dolor, de la enfermedad y la muerte, no lo ha olvidado. Día a día, hora a hora, los médicos por el mundo se enfrentan a todas las contingencias que agreden al hombre desde la cuna hasta la tumba y contra sus propios instintos de autodestrucción. Nosotros, los médicos, no somos espectadores impasibles, sino antes bien actores en la dramática lucha, ora triunfal, ora desafortunada, pero ennoblecida siempre por el hermoso idealismo que sostiene esta servidumbre humana, más humilde cuanto más se entrega, más generosa cuanto menos reclama, más humana cuanto más fraterna.

No pretendo en esta ocasión proclamar la excelencias de nuestro quehacer profesional. Eso correspondería más bien a la gratitud de la sociedad a la que servimos. Antes al contrario, quisiera meditar con toda honestidad, al lado de mis maestros, de mis compañeros, de mis discípulos, acerca de las deficiencias y dificultades que forman parte de nuestros actos y exaltar en el ánimo de quienes pueden tener acceso a este mensaje el propósito de superarlas para mantener muy altos los ideales de la profesión.

De otro lado, porque el «status» socio-económico en que vivimos ha tornado muy tensas las circunstancias vitales, amenazando producir un inmenso malestar colectivo, formado de egoísmo, resentimiento, odio, rencor y envidia, me parece más imperioso que nunca meditar acerca de nuestras responsabilidades para afirmarnos en el cumplimiento del deber, sin desmayar, fieles a la promesa inicial, profesando sincera y decididamente en los preceptos morales que han servido para que la medicina alcance a través del tiempo el respeto y la consideración generales de que hoy goza, pese a los humanos extravíos de algunos prácticos que más parecen taumaturgos por su habilidad para transformar su práctica en dinero. No es de ellos de quienes valdría la pena hablar ni pretendo ocuparme ahora. Quiero, antes bien, referirme a los otros, recordando su idealismo, sus sacrificios y afanes, su callada humildad, su integridad moral, la nobleza de sus sentimientos, la grandeza de su corazón. Y quiero hablar de ellos y con ellos, presentes o ausentes, dialogando en este momento singular con el pasado y pretendiendo avizorar el futuro, convencido que el recuerdo del ayer es fuente de inspiración y de noble emulación y que el mañana, que es ya hoy, exige un poco de nosotros y un mucho de nuestros discípulos, el máximo esfuerzo para adecuar nuestras capacidades a las crecientes exigencias del progreso.

Los resultados de ese esfuerzo se acrecientan en la labor institu-

cional como consecuencia de la multiplicidad del talento y del afán desplegado. Es esa, tal vez, la razón por la que superviven las auténticas instituciones profesionales, con fines específicos en cada caso particular.

Por eso creo que las academias tienen renovados horizontes que las motivan y luminosos senderos para encontrarse a sí mismas. Esas metas distantes, en las academias médicas, representan la necesidad de fomentar el análisis sereno, juicioso e imparcial de las realidades biológicas y sociales de la comunidad y la forma como pueden encontrarse las mejores soluciones a los problemas más difíciles, contribuyendo de esa manera a estructurar un mundo mejor, donde el hombre pueda trabajar con alegría, conviva fraternalmente con sus semejantes, sea libre para pensar, para ir y venir, sin temor, protegido contra la enfermedad, la explotación, la miseria, la ignorancia y se realice así con principio y fin a través de su aventura terrenal.

A propósito de los fundamentos culturales relacionados con el quehacer académico y que acabo de enunciar, no resisto a la tentación de transcribir, por su profundo simbolismo platónico, los hermosos conceptos de ese gran maestro que fue Gregorio Marañón, pronunciados treinta años ha en la docta tribuna de la Academia Nacional de Medicina de Lima, cuando afirmaba que

> las Academias representan dos principios esenciales para la cultura. Por una parte, la selección inexcusable para afirmar el fruto de la mente humana. La ciencia tiene que ser, en su origen, patrimonio de todos, fundamentalmente democrática. Pero sobre la base democrática se ha de elevar en seguida la pirámide de la selección, terminada en punta, en genuina aristocracia. La verdad no ha nacido nunca de la muchedumbre, sino de su espuma espiritual, y el hombre de ciencia ha de tener como estímulo supremo el elevarse de esa muchedumbre y alcanzar una categoría sin privilegios materiales ni herencias, pero de estricta preeminencia—como la espuma sobre el mar—de sus contemporáneos.



Entre nuestras responsabilidades éticas he de mencionar en primer lugar la que concierne a la *vocación,* sin la cual es imposible ser buen médico, aun disponiendo de atributos intelectuales y morales excelentes.

Si se interrogara a un centenar de médicos, escogidos al azar, qué quisieran hacer en caso de no ser médicos, tengo para mí que la mayor parte escogería nuevamente este humanísimo servicio, que tanto

representa dentro de las estructuras que integran la vida social contemporánea.

Y creo no equivocarme si sostengo que los pocos disidentes corresponderían a casos de vocación frustrada. Empiezo, entonces, afirmando que se nace médico como se nace poeta o se nace místico. Y no es por mera casualidad que menciono el paralelo, por cuanto hay en el ejercicio de la medicina una actitud casi religiosa frente al misterio de la muerte, impregnada con un lirismo trascendente ante el milagro de la vida, cuya grandeza y miseria tomamos en las manos, tan pequeños nosotros mismos a menudo y tan grandes otras veces, no por obra y gracia de una ciencia o un arte omnipotentes, sino precisamente por la humildad con que aceptamos nuestras evidentes limitaciones, reducidas posibilidades y las sorpresas infinitas del destino, cuyos designios pertenecen al misterio de lo arcano.

Llévame lo dicho a reclamar, por tanto, una exigencia permanente para que los médicos se realicen como tales a través de una auténtica vocación. La falta de autenticidad en este caso, como en muchas otras actividades humanas, crea un estado de malestar y desequilibrio emocional propicio para el desarrollo de alteraciones de carácter psicosomático, debidamente diagnosticadas hoy, en virtud de una saludable tendencia de la medicina de nuestro tiempo. Tremenda tortura ha de ser, para el cuerpo y para el alma, ejercitar hora tras hora un oficio para el cual no se estaba preparado.

A este respecto debo mencionar algunos hechos de observación personal que me parecen interesantes. Entre los obreros, a quienes he dedicado mi mejor afán y muchos años de mi vida profesional, salvo algunos casos de proyección familiar del arte u oficio de los progenitores, para la gran mayoría el trabajo que realizan es obra del azar, que no de la vocación, a la que desgraciadamente nadie los orienta. El problema de las vocaciones debería hacernos meditar en la responsabilidad de los educadores que, abdicando del deber primordial de su tarea, que los obliga a formar hombres, prefieren recargar los programas escolares con una superficial pseudoerudición que no lleva a ninguna parte y antes al contrario empaña las ideas y embota el razonamiento de los educandos.

Bastaría señalar, en esta materia, el dramático enfrentamiento de millares de jóvenes con los exámenes de ingreso a las universidades, generalmente desafortunado, por cuanto las vacantes son pocas y muchos los aspirantes, amén de su escasa preparación por culpa de quienes debieron enseñarles a razonar y comprender mejor. Se conforma, como consecuencia de este fracaso inicial, una legión acrecentada cada año de vocaciones frustradas, dedicadas sus víctimas a que-

haceres ocasionales, que nada tienen que ver con la ilusión original y que si se prolongan en el tiempo son fuente de tensión, marco adecuado para la alteración neurótica o psiconeurótica, tan frecuente en estos días.

Personalmente he ahondado un poco en el problema de las vocaciones, con curiosidad que atribuyo a las inquietudes de sociólogo que el ejercicio continuado de la profesión despierta entre los médicos, y puedo ofrecer, como resultado de una encuesta llevada a cabo a través de varios años entre cerca de novecientos pacientes de la clase trabajadora, sea manual o intelectual, un total de cerca de seiscientos casos de vocación frustrada, es decir, casi un setenta por ciento. La mayoría de estos últimos, por no decir todos, aquejaban dolencias de carácter psicosomático difíciles de tratar con drogas si no se tienen en cuenta los factores mencionados anteriormente.

Surge ahora, y a propósito de las vocaciones, una singular interrogación acerca de cuáles son las aptitudes necesarias para establecer la verdadera vocación del médico. ¿Han cambiado, por el vertiginoso avance de la ciencia las cualidades que deben tener los futuros profesionales médicos, que requieren ahora singulares disposiciones en el campo de las matemáticas y de las llamadas ciencias exactas? El empleo de calculadoras, computadoras y complicados equipos cibernéticos necesita de mentes claras y capaces de resolver en forma razonada y analítica problemas más complejos que los de la clínica diaria. No podemos negar el hecho que cada día invade más nuestro campo de acción el equipo técnico, complicado, preciso y de gran rendimiento práctico, pero cuya estructura desconocemos en absoluto, quedando muchas veces a merced del ayudante en ingeniería electrónica cuando sufre algún desperfecto.

Es probable que en un futuro no muy lejano pueda abastecerse a la máquina con la información suficiente no sólo para responder con un diagnóstico de precisión, sino, además, con los procedimientos terapéuticos más convenientes. ¿Deberán, entonces, nuestros jóvenes seguidores transformarse en expertos electrónicos, capaces de moverse ágil y competentemente entre los miles de transistores, resistencias, transformadores, etcétera, de engranajes mecánicos sinfín de la máquina-cerebro o tornarse ellos mismos en cerebro-máquinas, tan precisos como las calculadoras analógicas o digitales?

Necesario será cultivar con profundidad y dedicación el ejercicio matemático superior, ya que sin esos conocimientos será imposible comprender el universo que llega, no sólo por parte de los médicos, sino en cualquier arte u oficio del mañana. Así lo requiere el progreso. No olvidemos que es a través de las conquistas de la ciencia que el

hombre ha vencido a las fuerzas antagónicas de la naturaleza, poniéndolas incluso a su servicio.

Pero si avanzamos cada día más en el empleo de artefactos electrónicos, temo que retrocedemos en nuestra habilidad para interpretar debidamente al ser humano que hay en cada corazón enfermo o hígado maltrecho.

*

El futuro médico tiene perfiles de matemático, experto en cálculo y cibernética; pero por eso mismo tendrá poco que ver con el enfermo, suprimido casi el diálogo cordial, con ligeros atisbos del paciente y muchas horas frente a los registros gráficos y matemáticos necesarios para resolver la ecuación diagnóstica o terapéutica y con pocas situaciones semejantes a las del pasado, por causa de los progresos de la quimioterapia y de la cirugía, con lo cual estará más cerca del órgano enfermo, pero más lejos de la persona humana. Aún ahora podemos verificar que el estudio de las placas radiográficas, de las curvas de dilución, de los registros electrocardiográficos, encefalográficos, etcétera, toma mucho más tiempo que el interrogatorio y examen clínico correspondiente.

El empleo de corazones mecánicos, los trasplantes de órganos humanos y de animales, la implantación de marcapasos, el uso de prótesis más y más perfeccionadas, la desaparición de los gérmenes patógenos, el control de los errores metabólicos, el empleo de compuestos químicos y biológicos más y más activos, ofrecen a la esperanza del mundo de mañana una generación de longevos, con más años de vida, y ojalá con más vida en esos años, facilitando de ese modo la labor del médico, que tendrá poco que hacer en todo ello, dominado por el empleo de máquinas abastecidas para trabajar a largo plazo y de manera automática, todo lo cual acelerará el proceso de desubstanciación del hombre.

A propósito del empeño en dar más años de vida a nuestros pacientes, debo señalar que ésta es una de las paradojas de la medicina contemporánea. Se mejoran los promedios de vida merced a las conquistas de la ciencia, pero al aumentar el número de ancianos y sobrevivientes, estamos condenando a vivir una existencia poco agradable a quienes tal vez debieron morir, entendiendo la muerte como un fenómeno biológico natural. Dar más vida a esos años es, entonces, la segunda parte de nuestra tarea. La medicina de rehabilitación pretende superar esas responsabilidades ofreciendo a través de sus programas de reeducación y restauración oportunidades nuevas a este tipo

de pacientes. Me excuso de añadir más comentarios a propósito de la rehabilitación por cuanto su doctrina, práctica y divulgación constituyen el gran afán de mi vida profesional en los últimos veinte años.

El médico del futuro deberá, como consecuencia de lo ya expresado, ejercer una medicina de cuidados, con niños y con ancianos, y siempre una función de apoyo y protección con los adultos, dueños para entonces de más horas de recreación y menos horas de trabajo en función del progreso alcanzado por la técnica; pero incapaces probablemente de encontrarse a sí mismos en ese excedente de tiempo, tal vez por estar enfermos de soledad y angustia.

¿Por qué tememos que perduren en ese mañana cercano las grandes neurosis de nuestro tiempo? Porque el problema del hombre será siempre la gran incógnita de todas las edades, eternamente planteada, ya que en cada ser humano caben posibilidades infinitas, condicionando tantas individualidades cuantos millones pueblan la tierra. Si Lao Tse creía que la medida del hombre es el universo, nosotros nos atrevemos a decir que la medida de su alma es el infinito. A poco que meditemos en cuán profundo es el misterio que encierran los límites del alma, aceptaremos, humildemente, hoy como ayer, nuestra incapacidad para interpretar debidamente la totalidad de la persona humana.



Cabe entonces preguntarse si el médico de mañana deberá adiestrarse para manejar máquinas o, ante todo, para comprender a sus semejantes. Y aun en el supuesto que la ciencia logre el control absoluto de las enfermedades inflamatorias y estabilice la totalidad de los procesos degenerativos, siempre reclamarán nuestros afanes los neuróticos, psicóticos, alcohólicos y suicidas, evadiéndose en todo momento e incapaces de realizarse con la plenitud que se requiere para asegurar el bienestar del ser humano en sí mismo y en su mundo.

Estas consideraciones reclaman especial atención de parte de los rectores de la medicina contemporánea. Un buen análisis del problema es el de Georges Brouet, decano de la Facultad de Medicina de París, quien en diciembre de mil novecientos sesenta y siete, en su presentación ante la Academia de Ciencias Morales y Políticas, conviene en señalar que continúa la vigencia del humanismo como requisito sustantivo de la formación profesional, advirtiendo que hoy más que nunca es necesario que el médico sea algo más que un científico puro. Recordemos por nuestra parte que si el científico no tiene ideas generales más allá de su disciplina se convertirá, irremediablemente, en un monstruo de engreimiento y de susceptibilidad.

Retornando al problema de la formación profesional, me siento obligado ahora a preguntarme cómo deben ser nuestras universidades y en qué medida pueden cumplir con su destino histórico. Nuestros futuros médicos serán, obviamente, productos de nuestros centros superiores de enseñanza, no sólo a través de los años lectivos, sino, lo que me parece más importante, en etapas posteriores que deben cubrirse con programas continuos y permanentes para graduados. La Universidad, entendida como parte de un todo armónico que llamaremos cultura, ha de tener objetivos universales, que conciernen no sólo a la plenitud del individuo, sino de la sociedad a la que pertenece.

Paréceme que en las explicables y a veces lamentables pugnas universitarias, por el derecho de propiedad o por la conquista de la autoridad, se olvida, por parte de docentes y dicentes, que la Universidad pertenece a la cultura, es decir, a la civilización en acción o, si se quiere expresarlo mejor todavía, al espíritu de esa civilización.

Si se tiene en cuenta lo enunciado será posible crear un «*status*» *universitario* útil y real, para mejor servir a la sociedad, donde se tenga en cuenta el mensaje del pasado, tan importante en el área de las actividades médicas, y se le integre con los requerimientos del arte y de la ciencia contemporáneos y con los factores sociales, políticos y económicos del presente para así atender a las exigencias del futuro mediato e inmediato.



Bien está el adiestramiento matemático y el dominio de la física y la química en un mundo más y más tecnificado cada día; pero sin olvidar al hombre, sujeto y objeto de la medicina de todos los tiempos, a quien no puede comprender la máquina y menos ofrecerle amor, ese amor que embellece la vida y sin el cual todos nos sentimos desamparados y ausentes. Esa falta de amor, característica de la medicina moderna y en especial de la llamada medicina socilizada, deja sin protección al ciudadano contra la quiebra espiritual. Se explica por eso que el alcoholismo y el suicidio sean más frecuentes, como lo demuestran las estadísticas, en países con avanzada legislación proteccionista en el campo de la seguridad social.

Es bien cierto, no obstante, que no bastan el amor y las buenas intenciones para alcanzar la excelencia en el trabajo cotidiano. La explosión demográfica, el acelerado desarrollo industrial, las conquistas de la técnica, la aglomeración de multitudes en inmensas megalópolis, la contaminación ambiental, la sordidez de la lucha diaria, la falta de oportunidades, las diferencias en el desarrollo de los pueblos,

etcétera, han cambiado totalmente nuestro «modus vivendi» en tal manera que los recursos disponibles hasta ayer no son más suficientes ante tantos nuevos problemas. No podemos, en consecuencia, seguir preparando luchadores mediocres para tan ardua tarea.

¿Cómo ha de ser ese médico, entonces, capaz de enfrentarse siempre al misterio de la vida y al fatalismo de la muerte, dominando o dominado por la técnica y cuál su relación con el paciente, hombre como él y tan frecuentemente enfermo más del alma que del cuerpo?

Creo que podemos integrar el progreso con la tradición, la ciencia con el arte, el tecnicismo con la generosidad y conciliar estas aparentes antítesis reclamando para ese profesional médico que se asoma en la pantalla del tiempo lo que fue nuestra aspiración juvenil: imaginación de poeta, precisión de matemático y perseverancia de hombre de ciencia.



Voy a hablar ahora de otro de los atributos que deben adornar al médico de todos los tiempos. Me refiero a la excelencia de su formación y trabajo ulterior, que deben condicionar su vida toda. Toda excelencia se basa en el conocimiento. Moral y prácticamente estamos obligados a preparar profesionales de primera clase y no sólo técnicos menudos, pluscuamperfectos en el ejercicio de una actividad tubular, pero incapaces de plantearse siquiera la interrogante primera acerca de sí mismos y de su propio destino.

Esa preparación no termina con los estudios universitarios. Antes bien, recién comienza cuando se inicia el ejercicio profesional y debe continuar a partir de ese momento, por el resto de la vida. El médico está obligado moralmente a mantenerse informado, a través del estudio, de los avances de la ciencia y de las proyecciones de su arte. Lo que representa una integración de la aptitud vocacional con la actitud moral y la inquietud profesional, trípode sobre el cual se afirma la realidad del ser, cualesquiera sea el arte u oficio practicado.



Es indudable que las circunstancias ambientales han transformado al hombre cada día más en ciudadano, unidad infinitamente pequeña entre millones de sus congéneres y que al convivir en grupos cada vez más grandes crean condiciones peculiares de vida y asimismo de enfermedad y muerte. Las sociedades contemporáneas enferman como tales y tienen una muerte lenta, tanto más dramática cuanto menos

percibida. La medicina, tan antigua como el hombre, tiene conciencia de este agobiante malestar social y busca, hace tiempo, la manera de controlarlo y de no ser absorbida por ese acaecer multitudinario tan dominante y pretende, antes al contrario, realizarse plenamente como recurso salvador para el hombre, cuya protección y amparo siguen siendo los fines, sustantivos de su quehacer mediato e inmediato. El hambre es un espectro con color de luto. La ignorancia es otro crespón del infortunio y la esclavitud, física o moral, sus compañeras. Perdida la libertad de conciencia, el gran rebaño va de aquí para allá, sin que los pastores, ellos tampoco, sean capaces de conducirlo. No creo que es pecar por pesimismo el decir en voz alta cuánto desconcierto, vacilación y miedo hay entre los conductores de los pueblos. ¿Pueden los médicos, realizándose a través de su genuina vocación, formándose a través de ambiciosos programas de capacitación integral, superando cada día su nivel moral e intelectual, asumir el papel de educadores, primero, y de conductores, después, en el seno de su comunidad?

El proceso tecnológico, tal como se desarrolla hoy en día, diferencia claramente dos grandes centros de capacitación científica, con profesores capaces y laboratorios suficientes, correspondientes a los dos colosos que controlan económicamente el mundo civilizado. Tal diferenciación se acentúa más y más cada día, de forma que en el plazo de una generación puede ocurrir que el colonialismo económico de hoy se agrave con la esclavitud científica de ese devenir histórico, quedando la inmensa mayoría de los hombres a merced de unos cuantos supersabios, hábiles para la conquista espacial, quizás, pero por eso mismo dueños de sus semejantes, que parecerán semianalfabetos de la ciencia en virtud de la alta especialización alcanzada por la minoría aludida.

Retornando a lo inmediato, considero que la pugna que significa el conflicto generacional actual va más allá de las formas exteriores de la vida familiar para penetrar hondamente en la estructura misma de esa sociedad de hoy, cuya grandeza y miseria oscila entre su redención o su perdición, sin que podamos hacer mucho por evitarlo.

La crisis de valores de que tanto se habla hoy es, en última instancia, la crisis de la autoridad, provocada, de un lado, por los dirigentes que con sus extravíos no son ya más paradigmas, y de otro lado, por los dirigidos, que con su tenaz rebeldía no ayudan a reconstruir, sino al contrario, contribuyen más a la confusión y al desorden.

¿Podrá la medicina adaptarse a ese mundo en forma que mejore el «status» social o, por el contrario, ese malestar la envolverá, comprometiendo peligrosamente las bases morales que la sustentan?

Temo que la crisis social contemporánea ha afectado ya nuestro

campo profesional. El respeto a la jerarquía moral y académica, que distinguió siempre a los cultores de la medicina, parece que no subsiste más en un mundo convulsionado por apremios económicos, por ansia anticipada del poder, por trastrueque de la escala de valores. Es difícil comprender por qué se conjugaron tantos factores predisponentes y desencadenantes en esta circunstancia especial. Es cierto que el universo de los médicos no puede sustraerse al hecho que es una parte muy pequeña del gran mundo que lo rodea y que, por ser tan pequeño en él se refleja necesariamente lo bueno y lo malo de ese gran ambiente social, aun cuando no puede negarse el hecho que en ciertos casos la calidad puede superar a la cantidad cuando se ponen en conflicto. ¿Sucederá eso con nosotros?

Hay otro hecho que no podemos dejar de considerar. Me refiero a la transformación que ha sufrido nuestro quehacer profesional y que lo ha tornado en un trabajo de equipo, integrado por médicos y personal paramédico y auxiliar, de grandes calidades técnicas muy a menudo estos últimos, pero en cuya preparación profesional no influyen necesariamente los grandes principios morales que sustentan nuestra formación académica. Existe una gran presión, asimismo, de este conjunto de técnicos que aceptan hoy sólo en forma parcial la autoridad del médico en el equipo y que en muchos casos la discuten y la reclaman para ellos mismos, como ocurre en el área de la rehabilitación, por ejemplo, donde ya existen pretensiones de psicólogos, sociólogos, kinesiólogos o consejeros vocacionales para dirigir el grupo, dejando al médico en una posición subalterna. Esto es grave de por sí; pero lo es mucho más cuando meditamos en la incapacidad de esos técnicos para enjuiciar el problema del paciente como una «gestallen», es decir, como una totalidad, quehacer que corresponde sólo a quien a través de una sólida formación académica y moral adquirió las capacidades necesarias para ello.

Sobre el deber que obliga al médico en cuanto educador y líder me he ocupado en otro momento. Valga la ocasión para repetir ahora que sólo será posible que asuma tal papel en la medida que esté preparado para ello. El estudio de la vida ofrece excelentes oportunidades para comprender la razón y sinrazón que gobierna la conducta de los hombres, juguetes de las circunstancias en la mayoría de los casos. Conviene, no obstante, al analizar el papel del médico como presunto conductor de hombres que insista en señalar los peligros que comporta la soberbia tecnológica, tentación en la que es fácil caer, halagado por el éxito fugaz e intrascendente que puede ofrecernos la práctica diaria. Esta soberbia, lo dije ya alguna vez, es peor que la ignorancia, porque el médico ignorante se abstiene, dominado incons-

cientemente tal vez por el «primun non nocere», mientras el otro puede destruir a sus semejantes por jactanciosa soberbia, gozando de la impunidad que le otorga el diploma o la falta de entereza de quienes no deberían dejar impunes tales extravíos. Así, por ejemplo, el problema de los trasplantes de órganos, tan de moda ahora, conlleva consideraciones de carácter ético insoslayables, siendo procedente que para tales situaciones se establezcan tribunales específicos para la discusión de los aspectos prácticos y morales de dichas intervenciones.

☆

Volviendo a la función educadora que corresponde a los médicos, me digo que quienes tratan enfermos, sea como hombres aislados o como grupos sociales, tienen deberes de carácter educacional ineludibles. Educar, es bien sabido, implica no sólo transmitir conocimientos. Educar es enseñar a buscar los caminos para llegar a la verdad. Es, además, adiestrar en la reflexión, fuente de toda sabiduría. Es, por encima de lo anteriormente dicho, ejemplarizar con la conducta y el esfuerzo. Aparece, entonces, esta *labor educadora* como otra exigencia de la medicina a sus cultores, más imperiosa hoy que ayer, porque pese a los progresos alcanzados, el oscurantismo, dogmatismo y fanatismo condicionan las actividades mayoritarias en los grandes conglomerados humanos.

Esta labor comporta exigencias variadas a las que me he referido, asimismo, otrora. No sólo estamos obligados a educar a nuestros seguidores estudiantes, sino a todo el personal, médico o paramédico, del hospital, clínica o ambiente privado. Esa educación ha de alcanzar al paciente y a sus familiares, que deben ser informados de aspectos higiénicos, dietéticos, genéticos, etc., necesarios para un mejor control de la enfermedad o de sus consecuencias. Referida a la comunidad y como educación sanitaria, debe estar, teóricamente, en manos del Estado, aunque bien sabemos que a menudo estamos obligados a cubrir importantes deficiencias en el campo de la salud pública.

Cooperar en la conducción del hombre hacia su legítimo destino es el gran deber que nos impone el progreso de la ciencia y de la técnica. Pretensión un poco jactanciosa ante el fracaso permanente de políticos, legisladores y estadistas. Gran tarea, ciertamente, pero no debemos olvidar que mientras más grande es el obstáculo mayor ha de ser nuestra obstinación por superarlo. Digámonos, no obstante, que en cuanto científicos, educadores o líderes, no podremos realizarnos en esa tripe dimensión sin el firme apoyo de la *integridad moral* y del

amor al prójimo. La primera es el complemento de la ciencia, el segundo es la perfumada esencia del arte.

La honestidad y rectitud en el cumplimiento de nuestras obligaciones no es patrimonio exclusivo de los médicos, desde luego, pero en ninguna otra profesión es tan urgente y necesaria. El tener en nuestras manos el incierto destino de los hombres, frente a los inexcrutables designios de lo arcano, no sólo debe acrecentar nuestra modestia sino exaltar nuestros pudores, moderación y templanza, así como afirmar nuestro juicio, reflexión y sereno análisis de los hechos, contrastando el fenómeno inmediato con el fecundo arsenal de la experiencia adquirida y con el coloquio aleccionador en cuanta ocasión sea posible.

Surge aquí otra de las imperiosas obligaciones que nuestro oficio nos demanda, esto es, *contrastar el juicio propio y el ajeno* para hallar, sin egoísmos ni soberbias, la mejor solución al problema insoluble. Este es un imperativo al que debemos someternos con la satisfacción de la continua gratificación que representa acrecentar nuestra ciencia y mejorar nuestro arte por obra y gracia del fecundo intercambio académico.



El amor perfuma delicadamente nuestro quehacer de cada día. Y de allí que al hablar del amor como delicada esencia de nuestro místico servicio me digo que nuestra profesión trasciende más allá de lo temporal por su complaciente entrega a través de los siglos, para beneficio de los pacientes, lo que la transforma en una legítima servidumbre humana: «Nuestros señores, los enfermos», decían los médicos en la Edad Media.

El acto médico, entendido como un diálogo íntimo, refleja siempre el componente afectivo que condiciona esa entrega. Es imposible que la relación humana médico-paciente alcance la plenitud terapéutica, educadora y preventiva que se pretende si no se ennoblece por la actitud generosa del amante y del amado, mutua ofrenda que cuando se produce perfuma el ejercicio de nuestro arte con aromas de mística fragancia.

Bien se me alcanza que estos sentimientos, expresados en voz alta pueden resonar más allá de su propia tonalidad y sorprender a quienes tuvieron una experiencia penosa con los inevitables mercaderes que periódicamente comercian, fuera y dentro de los templos que la conciencia humana construye para confesar en público su infinita pequeñez.

Pero estoy seguro que el amor vencerá al lucro y que, contra todas las contingencias adversas, magnificadas o minimizadas de acuerdo con la estructura del grupo social o del país donde pudieran ocurrir tales atropellos, la medicina perdurará en el espacio-tiempo de los hombres con sus más puras esencias doctrinarias.

No hay medicina sin amor, es una afirmación que condensa, en consecuencia, toda la poesía y el misticismo de nuestro arte. Si la medicina es ciencia por el rigor científico que precisa la interpretación anatómica y funcional de nuestro cuerpo y por la exactitud de las verificaciones físico-químicas del proceso biológico, cumplido en humores, excretas y tejidos, es arte por lo incierto del mañana, por las veleidades del alma, por las tentaciones del cuerpo, por la fragilidad de la esperanza, por las sutilezas del miedo, por el espanto a la muerte. Y el arte, que busca la belleza, porque de belleza se nutre, requiere mucho amor por parte del artista, que a menudo encuentra tan difícil aprehenderla. La belleza, la auténtica belleza, que requiere de un como sexto sentido para apreciarla, no se compra ni tampoco interesa a los mercaderes. La belleza se alcanza en la medida que nos hacemos dignos de merecerla. Y sólo se entrega a quien a su vez sabe darse por lograrla. Por eso la medicina es amor. Porque si es cierto que la humanidad ha construído muchas catedrales, monumentos o palacios, Dios sólo ha construído un templo: el cuerpo del hombre. Y cuando, en cuanto artistas, descansamos nuestras manos en ese cuerpo, es como si tocáramos el cielo.

Se dice, cada vez más ahora, que el hombre moderno se ha deshumanizado y que las grandes neurosis de nuestro tiempo son la consecuencia de esa desubstanciación. ¿Qué ocurrirá, entonces, si con plena conciencia de tal malestar, entregamos nuestra ámbición a lo que alguna vez he llamado la *cosificación de la vida*? Perdida la fe, sin esperanza en el futuro, ¿volveremos a adorar el becerro de oro como en el mito bíblico, a través de las múltiples comodidades y angustias que nos ofrece el dinero, sacrificando los hermosos ideales que a través de los siglos han ennoblecido el ejercicio de la profesión médica? Esto plantea una gran interrogación acerca de en qué mundo queremos sumergirnos: o en el mundo de las cosas y mecanismos explicables mediante conceptos físicos, biológicos e incluso psicológicos o en el mundo de las personas, con una significación, un principio y un fin. Permanecer en el mundo de las cosas sin penetrar a fondo en la persona y sin identificarse con ella es degradar al hombre mismo a nivel de cosa.

Bajo el régimen capitalista ocurre que la medicina ha devenido en un quehacer harto lucrativo. En Estados Unidos, por ejemplo, símbolo

por excelencia del capitalismo de Estado, la industria de los hospitales, como rendimiento en millones de dólares, es la séptima industria de la nación. De otro lado, al parecer, el ejercicio profesional allí y en otras partes, parece haber abdicado de cuanto tenía de entrañable y generoso para, con los progresos técnicos alcanzados, beneficiarse del prestigio de la ciencia misma y convertirse en un magnífico negocio.

No pretendo soslayar el hecho que vivimos en el seno de una sociedad en que se subordina, cada vez más, el bienestar individual al concepto abstracto del bienestar de la sociedad como entidad. Y tengo que admitir, sin vacilaciones, que caminamos, para nuestro bien o para nuestro mal, hacia formas de vida comunitaria que, particularmente debemos recordarlo, tuvieron efectiva vigencia en nuestro propio país hace ya mucho tiempo. Durante los trescientos años que durara el Imperio de los Incas, funcionó un como socialismo de Estado casi perfecto, en el que prácticamente no existieron derechos individuales, condicionando todo el sistema a la vida de la comunidad. Por eso tuvieron vigencia casi evangélica los conocidos preceptos morales: *Ama Sua, Ama Llulla, Ama Quella.* La vida del individuo importaba menos que su hurto, su pereza, su mentira.

Volvemos, por los cruentos caminos de la revolución francesa y de la rusa y de las convulsiones ideológicas del presente, a horas pretéritas y que parecían superadas, a través de las experiencias socioeconómicas que caracterizan la revolución de nuestro tiempo.

Esto me lleva a consideraciones —que creo importantes en el campo de la medicina— acerca de la mutación social y económica que ha transformado el binomio médico-paciente en el trinomio médico- individuo o camarada-sociedad. Es curioso señalar que esta mutación es como la avanzada o punta de lanza del socialismo dentro de incipientes sistemas democráticos, tanto más incipientes cuanto menos aprueban el examen elemental de cultura cívica a que los somete, de cuando en cuando, la vida misma. En efecto, Estado, capital y trabajo se han unido, en explicable aunque no siempre aceptable connubio, para hacer de la medicina un instrumento de sus interesados fines, con lo que tal vez pretenden alcanzar la justicia social mediatizando nuestro arte y olvidando que la salud, entendida como suprema aspiración del hombre, es algo más que no estar enfermo. La salud es una integración de mente sana en cuerpo sano, en familia sana, en sociedad sana, en universo sano. Es, por ende, el máximo bienestar físico, psíquico, emocional y social a que puede y debe aspirar el hombre. Es su capacidad de realizarse como tal, plenamente,

con su verdad en sí y fuera de sí, sin cadenas que lo opriman, sin prejuicios y temores que lo agobien, rebosante de libertad individual y social.

¿Podrá sobrevivir la medicina, en su esencia misma y como ejecutoria de servicio a las rígidas exigencias de una socialización cada día más dominante y absorbente?

Bien conocemos, por trabajar en nuestros hospitales obreros hace más de veintiocho años, los beneficios y los perjuicios de esa socialización. Entendemos claramente, como médicos ante todo, que los progresos de la ciencia lograron conquistas evidentes en la lucha contra la enfermedad, el dolor y la muerte. Y entendemos también que esos progresos la encarecieron y la pusieron fuera del alcance de los humildes.

Consecuencia natural de todo ello es, entonces, el advenimiento de los regímenes de seguridad social para proteger al hombre, desde la cuna hasta la tumba en algunos países, contra todas las contingencias adversas a su bienestar. Pocas personas pueden entender, sentir y profesar mejor, plenos de identificación, los postulados de la justicia social que los médicos, víctimas muy a menudo de la incomprensión, intolerancia e injusticia de los políticos de moda o en desuso. Por eso mismo, porque entendemos a cabalidad la sinrazón de la injusticia, es que nos preocupa que en un afán más efectista que efectivo y más demagógico que veraz se pretenda socializar la medicina en forma unilateral, manteniendo para otras actividades de la comunidad estructuras de un pseudocapitalismo incipiente, largamente superado ya en países de gran desarrollo industrial. Esto es, como puede advertirse, peligroso e inconveniente, amén de injusto. Pero con ser todo eso, lo es mucho menos que el verdadero peligro de una intervención estatal de carácter anónimo e impersonal, con exceso de autoridad a costa de la libertad personal.

La única solución a semejante amenaza reside en integrar los principios morales y deberes profesionales de nuestra servidumbre humana con las exigencias de una conciencia social revolucionaria, de clara tendencia socialista, avasalladora y comprometida realísticamente con el futuro del hombre. Si podemos lograr tal integración, habremos defendido para la civilización el privilegio de ejercer una medicina muy tecnificada, pero siempre antropológica, humanizada por el amor, en una continuidad temporal y espacial que ofrezca al paciente la confianza y la fe indispensables para que el acto médico se realice en su verdadera dimensión humana, vale decir, como una confianza que se entrega a una conciencia, que es como quería Louis Portes en su apostolado ejemplar.

En buena hora pretenda la medicina socializada o socialista aliviar el malestar de los trabajadores. En todo caso esos deben ser sus auténticos objetivos y no la demagogia politizante o politizada. Pero si el Estado, con su rostro de Esfinge, y el Capital, con su máscara de Shylock, han de beneficiarse con los fecundos frutos del quehacer médico, que ello sirva para redimir al hombre del yugo esclavizante de las lacras sociales que lo oprimen y no para condenarlo a seguir arrastrando, un poco o un mucho engrasadas por la demagogia, las cadenas del sectarismo político, implacable y dogmático e incapaz, bien lo sabemos, de aceptar el derecho individual de cada quien a realizarse como tal.

Esta pugna ideológica entre dos mundos tan antagónicos aparentemente, semeja un poco la de las dos culturas, mencionada al iniciar esta presentación. Pienso a menudo en los médicos de ese otro mundo y quiero sentir que allá como acá, no importa quien gobierne o desgobierne, el paciente sigue siendo el personaje más importante del acto médico en el amanecer de estos nuevos capítulos de la historia. El más importante porque es dueño del dolor, la víctima del temor y en última instancia el que muere. Y junto a él, nosotros, ni blancos ni rojos, con el color de la esperanza, los mismos siempre, desde los lejanos días de Hipócrates, Galeno, Maimónides y tantos más, fortalecidos con una fe de diamante y listos a prodigar nuestro mayor esfuerzo para el mejor servicio de nuestro señor: el enfermo.

Para terminar y como resultado de estas reflexiones acerca de la ética como aspiración de ideales superiores de la medicina como la más noble pero tal vez la más triste de las profesiones y de las convulsiones de la sociedad en que vivimos, agitada, impaciente, tensa y agobiada por culpa de su mismo afán renovador y revolucionario, séame permitido proclamar un mensaje de fe y esperanza en el mañana, seguro que al expresarlo interpreto a muchos, a muchísimos médicos que piensan y sienten como yo.

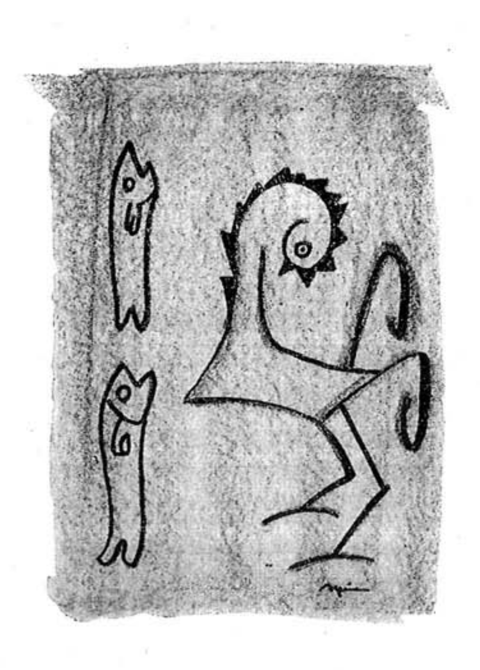
Creo en el hombre y creo en la medicina, arte humanísimo cuyos alcances se magnifican por la ayuda de la ciencia. Creo, con mi maestro Hipócrates, que «la tarea es grande y la vida es corta, la experiencia fugaz y el juicio engañoso». Pero, a través de mi vida, he podido comprobar cuánta grandeza contiene el corazón humano. He visto sufrir a los humildes, padecer a los justos, perseguir a los idealistas, atropellar a los rebeldes, crucificar a los mártires. Pero los he visto, asimismo, resucitar en cada nuevo día, en la humildad renovada, en la justicia indoblegada, en el ideal irrenunciable, en la gallarda

rebeldía juvenil, en la plenitud de la vida que renace volviendo de la muerte por el milagro del amor.

Por eso tengo fe en el presente y esperanza en el mañana. Por eso creo en la medicina, que es amor antes que ciencia. Porque si el hombre se ha de salvar, no será por cierto caminando lleno de soberbia entre las estrellas, sino resplandeciendo como tal por obra y gracia del amor, fuente de vida y gran vencedor de la muerte.

Lima, 8 de agosto de 1969.

CARLOS BUSTAMANTE RUIZ
LIMA (PERÚ)



NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas

OCTAVIO PAZ:
EL ESCRITOR Y LA EXPERIENCIA POETICA

Ahora que parece haberse silenciado la polémica desatada en torno a la presencia en España de la nueva literatura hispanoamericana, nos llega una muy completa selección (1) de la obra de un poeta al que ya conocíamos, aunque muy parcialmente: el mexicano Octavio Paz. Una obra poética doblemente interesante porque nos pone una vez más de actualidad la conciencia pujante y dinámica que anima, y da personalidad más firme cada vez, a la literatura en castellano de la otra orilla del Atlántico. Y también nos importa porque la obra, y la actitud que adopta el escritor Octavio Paz ante el hecho literario y ante la circunstancia en la que se halla inscrito, señalan un muy importante hito en ese esquema que se ha ido convirtiendo en cuestión muy debatida: la postura del escritor ante la sociedad y la historia de la época que le ha tocado vivir.

Por encima de todo ello está, también, la confirmación de que el fenómeno literario de Hispanoamérica no era algo aislado, casual o un mero alarde publicitario y sensacionalista, como alguna que otra oportuna (¿u oportunista?) gaceta periodística se ha empeñado en señalar. La bien tramada trayectoria poética de Octavio Paz, como intentaremos ver a lo largo de estas notas, está rigurosamente señalada y sustentada en una serie de conceptos, y enseñoreada de una intencionalidad que no deja lugar a dudas. Ante tales evidencias, la postura más honesta es la del acercamiento objetivo y crítico a todas estas expresiones. Se podrá estar o no de acuerdo con ellas, pero no podemos —en modo alguno— cerrar los ojos o permanecer al margen. Rasgarse las vestiduras (postura tan tradicionalmente nuestra) no procede en tales circunstancias. Habrá que hacer tema fundamental de esta cuestión básica, y marginada al parecer hasta ahora, del valor y sentido de la expresión literaria. Remover tales cuestiones no es un atentado contra nuestra tradición literaria, ni contra nuestros nombres más insignes; hablar de todo ello no significa más que reconsiderar cómo la multiplicidad de

(1) Octavio Paz: *La Centena.* Barral, editores. Barcelona, 1969. 255 pp.

nuestra lengua, en su sólida unidad, reviste de múltiples e insospechadas posibilidades, ignoradas o aletargadas, la ya de por sí rica variedad expresiva del castellano.

El escritor

Pero quizá nos importe más la parcela humana de todo este planteamiento. Quizá nos preocupe más —por ser lo más circunstancial y mediatizado por el contorno— la postura del escritor frente a su sociedad y a su obra como criatura ética y estética. Aquí, me parece, radica la mayor novedad, o al menos la mayor singularidad de Octavio Paz.

«El escritor es una voz disidente, crítica», ha dicho en alguna ocasión nuestro poeta. Pero ambos términos tienen aquí un valor mucho más denso y totalizador de lo que pudiera parecer a primera vista. Porque, para Octavio Paz, el crítico, el disidente, no es el opuesto, el marginado y alocado voceador, sino que tal calificativo implica una reflexión, una penetración intensa de la realidad no sólo histórica o externa, sino también de la realidad formal, intrínseca e inherente a la expresión literaria. Una reflexión sobre el lenguaje, que también va a formar parte de la creación, único motivo este último que debe animar al escritor; porque, a fin de cuentas, lo que importa será el poema, la realidad creada. El hombre no dejará de ser un mero instrumento a través del cual se resucita y recrea el lenguaje.

Un hombre como Octavio Paz (2), con una vida signada por las más notables conmociones históricas del siglo (las dos guerras mundiales, guerra civil española, revolución mexicana, el surrealismo...), viajero incansable y conocedor de diferentes culturas, parecía predestinado a sumergirse entre tan abundante muestrario de experiencias para transmitirnos un testimonio histórico y humano inestimable. Pero no es así: Paz es el solitario, el luchador, el disidente. Paz trabaja incansablemente en su obra, por los caminos que él piensa son los oportunos, y

(2) Nace en la ciudad de México (marzo, 1914). Viaja por Europa: está en España en 1937. A su regreso a México sigue una intensa actividad literaria (revistas *Taller* y *El hijo pródigo*). Entre 1944 y 1945 está en Estados Unidos y París, intimando en esta última capital con los surrealistas. Entre 1952 y 1962 alterna estancias en la India y Japón con estancias en París. En el 62 queda en la India como embajador de su país, cargo que rechaza en 1968, a consecuencia de los sucesos estudiantiles registrados en la ciudad de México.

Incansable investigador de la literatura, debemos a Octavio Paz unas importantes traducciones al castellano de poetas como Pessoa, Cummings, Mallarmé, Apollinaire, Nerval y otros. También importantes libros de crítica, entre los que nos es más cercano su *Corriente alterna*.

Su obra de creación se recoge en tres volúmenes: *Libertad bajo palabra, Salamandra* y *Ladera Este*. De todos ellos, más de los dos de poesía espacial *(Blanco* y *Topoemas)*, es una singular muestra *La Centena*.

va dando forma a su personal y peculiar criterio en una obra en la que se hacen realidad palpable y dinámica el surrealismo francés y el barroco español; las audacias formales de Eliot y Pound y la fuerza desatada, sensorial y cálida de su condición hispanoamericana; la experiencia lógica de hombre occidental y la compleja trama legendario-religiosa del orientalismo.

escritura de fuego sobre el jade,
grieta en la roca, reina de serpientes,
columna de vapor, fuente en la peña,
circo lunar, peñasco de las águilas,
grano de anís, espina diminuta
y mortal que da penas inmortales,
pastora de los valles submarinos
y guardiana del valle de los muertos,
liana que cuelga del cantil del vértigo,
enredadera, planta venenosa,
flor de resurrección, uva de vida,
....

En esta lineal y constante, agobiante por momentos, acumulación de elementos de realidad y de imaginación, se está dando al traste con todo lo preestablecido en materia de valoración poemática. Los mundos, las ideas, los logros de captación del mundo se entremezclan en una fiesta de los sentidos que dilatan y dilatan la imagen, pero sin que transcurra en el tiempo; sólo adensándose en el espacio. Por ello, me parece justo significar cómo Octavio Paz, incluido entre los autores más significativos de las letras hispanoamericanas de hoy, no es uno más, sino el más personal e individualizado de todos ellos en sus postulados y en su actuación, aunque participe, como Borges, como Cortázar, como Lezama, de ese objetivo que es común a todos ellos: la visión de la realidad a través de una poética que usa de un lenguaje multivalente, crítico, abundante, histórico y erótico a la vez. Octavio Paz va más allá; y si no, ahí está su poesía tan difícil, tan personal, tan compleja y distinta que no se limita a expresar una serie de ideas, a reflejar una realidad, sino que aborda el análisis y el estudio de lo que el poema sea como entidad formal en el tiempo y, sobre todo, en el espacio.

> Palabras, frases, sílabas, astros que giran alrededor de un centro fijo. Dos cuerpos, muchos seres que se encuentran en una palabra. El papel se cubre de letras indelebles, que nadie dijo, que nadie dictó, que han caído allí y arden y queman y se apagan. Así, pues, existe la poesía, el amor existe. Y si yo no existo, existes tú.

Por este camino se va descubriendo la inutilidad del lenguaje, que no es más que un eco burdo de un mundo y unos ambientes en lenta

y progresiva descomposición, a causa de una insistente e inútil repetición. Y justamente aquí reside la mayor y más notable experiencia a la que somete Octavio Paz a la poesía. Estudioso nuestro escritor de los nuevos métodos de crítica y análisis estructural (3), comprende cómo en el lenguaje, por encima de la estructura perfectamente racional, existe una carga de inconsciencia, inmotivada, en su nivel fonológico, y por este camino de la ambivalencia del lenguaje (inconsciente-racional) se llega al desarrollo espacial del conjunto del poema.

La experiencia poética

Amigo de André Breton y Benjamín Péret, conocedor de las experiencias surrealistas, la atracción que dicho fenómeno ejerce sobre Octavio Paz es, naturalmente, muy intensa e insistente. Con ello la revolución formal de un Ezna Pound contribuyó decisivamente para que Paz se lanzara por los difíciles senderos de la investigación formal y buscase denodadamente un medio nuevo con el que disponer los elementos tradicionales del poema, de forma que éste captara las más insospechadas formas —en extensión y profundidad— de relación con los lectores y con la poesía en general. Intenta, y consigue, crear una nueva y sorprendente disposición formal que aúne, en una síntesis compleja y renovada, la poesía narrativa (social) y el fragmentarismo poético del hermetismo. Logra, además, abrir la palabra a una serie de nuevas relaciones analógicas (con la sociedad, la religión, el destino...) y, con ello, una *nueva comunicación.* El poema deja de ser discursivo para ser espacial, para situarse en un espacio, por demás, discontinuo. Un poema que, desarrollado en el instante (único tiempo posible en la poesía de Paz), preste sus apoyaturas a un discurrir reflexivo e intenso, durable en esa intensa profundidad.

Yo estoy de pie, quieto en el centro del círculo que hago
al ir cayendo desde mis pensamientos;
estoy de pie y no tengo adonde volver los ojos, no queda
ni una brizna del pasado,
toda la infancia se la tragó este instante y todo el porvenir
son estos muebles clavados en su sitio,
el ropero con su cara de palo, las sillas alineadas en
la espera de nadie,
el rechoncho sillón con los brazos abiertos, obsceno como
morir en su lecho;

---

(3) Entre sus libros en prosa descuella el dedicado al estudio del estructuralismo y de Claude Lévi-Strauss, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo.*

el ventilador, insecto engreído; la ventana mentirosa,
el presente sin resquicios,
todo se ha cerrado sobre sí mismo, he vuelto adonde
empecé, todo es hoy y para siempre.

La síntesis temporal e instantánea que nos refleja la enumeración de elementos, en el presente fragmento, nos ejemplifica bien a las claras lo que venimos diciendo. Cuando ya todos las explicaciones son inútiles, cuando ya no es necesario precisar nada más, el instante se consuma y «todo es hoy y para siempre». Todo se consuma en el momento, en el desarrollo intrínseco de ese único tiempo viable.

Estas experiencias llegan a su punto álgido en *Blanco* y *Topoemas,* recogidos al final de esta selección que comentamos. Allí se suma a todo lo dicho un eco, no muy lejano de los logros de la poesía concreta que también desborda los avances de la poesía pura o del hermetismo y se sitúa en esa zona de la expresividad alcanzada por la situación o disposición de los elementos del poema, por sus cualidades onomatopéyicas o por su capacidad de combinación o evocación, partiendo, precisamente, del poder de sugerencia que el grafismo posea. Octavio Paz nos confiesa su propósito: «El espacio fluye, engendra un texto, lo disipa, transcurre como si fuera tiempo.» Y aclara más tarde, en una nota introductoria, las varias posibilidades de lectura que caben a *Topoemas.* No hay, pues, tiempo. Todo es espacio. En un mundo como el nuestro donde todo se minimiza, dónde el tiempo es fugaz e intensamente vivido, la poesía de Octavio Paz, espacial no por cualidad, sino por sustancia y razón de ser, tiene un puesto importante y significativo. El poeta no se contenta con dar fe de lo que sucede en torno suyo, sino que ha de acercarse a todo ello con una mentalidad analítica y contentarse con ser transmisor, no producto, de su pensamiento. La comunicación con los lectores se presiente difícil, violenta y ácida. Pero se muestra bien clarificada desde que notemos que Paz no se conforma con imitar y transcribir el habla de los lectores, sino que pretende, y consigue, establecer un múltiple diálogo una vez que, previamente, haya manifestado el vacío de la incongruente e inútil repetición a la que ya hemos aludido más arriba.

Ante la poesía de Octavio Paz el lector no puede sentirse un ente pasivo, sino que ha de sortear las dificultades y vericuetos íntimos que sólo aparecerán claros desde el momento en que sea capaz de abrirse multiplicadamente a las diferentes instigaciones espaciales del verso aparentemente caótico, incoherente, pero rico y sencillo (paradójicamente) en su multiplicidad. Hay un poema, perteneciente a *Ladera Este* y titulado «Eje», que me parece significativo ejercicio, elemental si se quiere, para experimentar lo que dejamos dicho:

Por el arcaduz de sangre
Mi cuerpo en tu cuerpo
Manantial de noche
Mi lengua de sol en tu bosque
Artesa tu cuerpo
Trigo rojo yo
Por el arcaduz de hueso
Yo noche yo agua
Yo bosque que avanza
Yo lengua
Yo cuerpo
Yo hueso de sol
Por el arcaduz de noche
Manantial de cuerpos
Tú noche del trigo
Tú bosque en el sol
Tú agua que espera
Tú artesa de huesos
Por el arcaduz de sol
Mi noche en tu noche
Mi sol en tu sol
Mi trigo en tu artesa
Tu bosque en mi lengua
Por el arcaduz del cuerpo
El agua en la noche
Tu cuerpo en mi cuerpo
Manantial de huesos
Manantial de soles.

Con la misma distribución de las unidades del poema, de los versos, ya tenemos formada esa trama peculiar y densa, e intensa, que posibilita la libertad del lector a la búsqueda de relaciones múltiples e insospechadas. Y estas nuevas relaciones no persiguen sino nuevos objetivos para la comprensión del hecho poético que, supongo, no serán definitivos, sino que serán capaces de potenciar un despegue nuevo y dinámico para el que ya Octavio Paz ha dispuesto a la poesía.

Octavio Paz y la poesía española

La publicación de *La Centena* en España puede ser motivo de regocijo porque nos llega en un momento en que la discusión en torno a las formas poéticas y a la actitud del poeta con respecto al hecho literario y social de la poesía ha llegado a un punto suficientemente álgido como para plantearse a fondo la cuestión. Hacía tiempo que nuestra poesía se nutría de la tradición social, realista y narrativa, o bien de las más atrevidas formas de experimentación, aunque sin una base con-

sistente, con ánimo más de conseguir una rápida y deslumbrante intensidad, que generalmente suele ser fugaz y efímera. Me parecen, en este sentido, muy significativas las palabras de Eduardo Tijeras cuando, desde estas mismas páginas, confiesa: «Quiero entender (por crisis poética), sencillamente, que no se escribe bastante poesía, que el poeta en España, y en casi todas partes, va siendo cada vez más un ave rara.

Estamos inundados de versos, pero no de poesía. En términos tradicionales, un poeta... no es una simple cuestión métrica, de ritmos, de versos, sino que por debajo de todo eso late, en la sustancia misma de la expresión, la justificación profunda y, si se quiere, misteriosa, de haber elegido ese procedimiento formal, cuyas virtudes son intransferibles...» (4).

Ante tal perspectiva, que nos parece es de dominio general, vemos que la poesía ha entrado —al menos entre los poetas más conscientes de nuestro momento— en un período de revisionismo, de estudio crítico y de planteamiento de nuevas directrices. Así podemos señalar el libro de Octavio Paz como uno de los libros más importantes que se han publicado en los últimos años, tanto por su novedad para la poesía en lengua española, como por su utilidad en el panorama de nuestra más consciente y contemporánea poesía. *La Centena* es un libro vivo, un libro que hay que leer muchas veces y con el que es necesario tomar una postura viva y madurada, extrayendo lo que mejor nos sirva para encauzar nuestra literatura del verso por derroteros más firmes y más amplios. Un libro que, como punto de partida para una nueva situación, se puede considerar como fundamental.

Sé que más de un lector, y más de un crítico, saldrá al paso ante posturas como la mía; que querrá ver, a través de estas palabras, a los defensores snobistas de lo nuevo, a costa de lo que sea. Me parece que ahí radica el gran error que siempre nos ha tenido a expensas de lo que sucede fuera de nuestras fronteras, sobre todo en materia literaria. Porque lo que debemos, en conciencia, hacer es acometer la asimilación y el estudio de estas obras que, como la de Octavio Paz, se han caracterizado por una inquietud y una valiente decisión por buscar, y encontrar, los nuevos caminos de la poesía, del hecho literario y de las posibilidades de la lengua. Ya es hora de que pensemos seriamente en que no vale, como más arriba apunta Eduardo Tijeras, hacer buenos versos, someterse a los imponderables de la técnica, sino hallar esa sustancia expresiva, esa justificación profunda que nos certifique que aquello que es el poema, la creación literaria, está ahí funcionando y *siendo* algo positivo y útil para la historia literaria y humana de nues-

(4) Eduardo Tijeras: «De la imposibilidad del poema y sobre los jóvenes poetas». *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 236, agosto 1969.

tro siglo. Quien se acerque a la obra de Octavio Paz bajo todos estos condicionamientos, de seguro que encontrará en ella mil y una sugerencias y belleza sin fin. Pretender otra cosa, sería —ya lo hemos visto— quedarnos en el mismo sitio por mucho tiempo y negar que existe esa fuerza lingüística y literaria capaz de seguir creando una cada vez más renovada literatura.—JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN. *(San Diego de Alcalá, 32, 4.º izq. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA).*

SOBRE LA RAZA

(HOMENAJE AL ESTILO PLATERESCO)

En memoria de Máximo José Kahn, que amó España y cayó en sus redes.

Cada país produce sus ejemplares propios, sus tipos físicos, que no es tanto que resuman como que más bien concretan, haciéndolas efectivas, perfectamente visibles, unas particularidades coherentes de forma y de expresión. De la cantera general, de esa masa ígnea en constante parpadeo, surgen las «figuras» que tonifican la raza, que la materializan y, consecuentemente, la animan, perfilándola. Las castas, en la antigüedad, hoy con menos relieve; las clases sociales dan sus tipos configurados de humanidad, según el hábito o la condición de la vida que representan: el brahmán, el guerrero, el artesano, el paria. Tipos sociales, pero, en este caso y sobre todo, físicos. Tipos cultivados, abonados, resultantes. La vida palatina da un tipo *A;* la vida de campamento, un tipo *B;* la acción de la ergástula o del obrador elaboran un tipo *X* o *Z*. Tipos que resultarán más o menos calificados dentro del orden categórico a que, por coincidencia de una diversidad de factores azarosos, pertenecen. Hay patatas de mejor o peor calidad, tomates de pulpa más compacta o acuosa, espárragos de una determinada umbría, fresas de un huertecillo feliz. Pero siempre, al fin, colectividades insípidas o sabrosas por unos grados de más, por unos grados de menos. De la reunión expresiva de los caracteres gentilicios de una región, de una zona cultural, tanto físicos como morales, e incluso de los legendarios, o sea, de aquello que se desprende, como anhelo estilístico, de una comunidad, surgen esas síntesis, esas abstracciones con rasgos fisionómicos, con frente, ojos, nariz y labio, en una relación facial significante, a las que llamamos lo castellano o lo florentino, algo que

responde de un modo imponente a una realidad ideal, como ideal es también ese mancebo de mármol que en un museo cualquiera nos paraliza como ante un conocido; de tal modo sus rasgos se han grabado en la conciencia de todos, pero cuyas hermosas proporciones no coincidieron nunca con las de ningún joven viviente de la antigüedad. Patentizan ahora, eso sí, su intención más alta.

Pero hay otro aspecto de la cuestión, de menor cuantía, si se quiere, desde el punto de vista doctrinal, pero sumamente curioso e instructivo, y es el que se refiere a la emergencia de tipos eróticos, que desempeñan, en el horizonte ambiental de una raza, el papel de estimulantes, de espoleadores, de sus ganas, de su gusto, es decir, de su concupiscencia, pero de rechazo, y por la íntima transacción que se establece siempre entre ésta y lo imaginario —y lo insatisfactorio—, del gusto, no ya en sentido de ganas, sino de selección, o sea, aunque en un campo muy restrictivo, pero muy vital, que trataré de caracterizar, del instinto artístico. En mi país estos tipos los desprende de sus entrañas la cantera popular, el desdoblamiento de la carga anónima, y quedan revestidos de una vistosidad fanática y sensacional, en cuya aclimatación participan por partes iguales los burgueses desprevenidos —sin contar al aristócrata, siempre predispuesto—, como el bajo pueblo, halagado, de donde salieron; son los toreros y las cupletistas. Idolos de un día, imanes siempre renovados, ¿por qué no decirlo? de su voluptuosidad. Cualesquiera que sean las distancias que haya que establecer entre la moral intrínseca de ambas profesiones, el sesgo que toma la popularidad en torno a las unas y a los otros las equipara convenientemente en ese campo privativo y escalofriante del magnetismo personal, que trato de destacar aquí. Estamos ante algo que el español valora superlativamente: lo «por la gracia de Dios». Algo que se pierde, como inspiración, en las profundidades de la materia viva y que se manifiesta plásticamente como un no sé qué a la vez de innegable y de inasible; una gracia instintiva, una seducción personal. Estamos ante alguien que anda, se mueve, acciona, se contonea, modulando las palabras dentro del sonsonete de una cancioncilla, o colocando unos palos, engañosamente festivos, en la cresta solemne de una res brava, como nadie sabría hacerlo que no fuera ella o él, o sea, de manera inconfundible, y que apenas si admite descripción; tan sutil es y tan penetrante en sí mismo y en sus diferencias con respecto a otro cualquiera que intente animar la misma copla, la misma «suerte», y que en este caso preciso sólo pueden llamarse, como modalidad, con un nombre, con su nombre propio, claramente definitorio, para quienes pudieron ser en su día sus espectadores: ése es Ignacio; ésa es Raquel. En virtud de que lo físico, lo corporal, imprime aquí su carácter indeleble a la

canción, a la «faena». Sin esa faz femenina, ésa irremediablemente; sin esas proporciones varoniles, la misma tonada, el mismo par de banderillas, son ya otros, otra cosa, no lo que acabamos de ver, más encarnado que interpretado: la pura fragilidad y la pura solidez. Encarnado, esto es, en carne fehaciente, característicamente bautizada con un soplo personal, con su nombre de pila. Seguido, como sucede en estos casos, por lo que se ha llamado con gráfica precisión el «nombre de guerra». Y así se dijo un tiempo, con el fervor y el partidismo que acompaña siempre a estas apariciones repentinas, aunque reguladas secretamente por un ritmo procesional: Manuel García, el *Espartero;* María Fernández, la *Tirana.*

Insisto en la condición predominantemente física de estos méritos. Nunca como en ellos unas facultades están más íntimamente supeditadas a la personalidad material que le sirve de soporte. ¿Que digo soporte? Esta presencia es por sí misma la facultad, las facultades, la condición *sine qua non,* el motivo imperante de su lucimiento; no ya porque sea más bonita o, en el caso de ellos, más arrogantes, sino porque se es así, como se es: pequeña, como la *Chelito,* o desgarbado, como Belmonte, pero con éxito por la gracia de Dios. La presencia de estas criaturas resulta inapelable en esta acepción, y es que, así como muchos hubieran deseado amortiguar el volumen corpóreo de más de un cantante a tiempo que se extasiaban con el pespunteado gracioso de sus escalas, o preferido que a tal actor no le resultaran las piernas un tanto canijas bajo los embates del busto declamatorio, nadie se quejó nunca de que Vicente Pastor fuera feo o Amalia Molina chata, debido a que la sal de tales deficiencias jugaba allí un papel decisivo: el de determinante personal. He echado mano de estos casos extremos para que nos apareciera la verdad sobre su cuerda floja y, como sucede entonces, casi a punto de caerse. O sea, para que veamos cómo en estas criaturas consta su presencia como lo que más, como lo único, y que nos demos cuenta de que todo lo que en la esfera de las otras realizaciones humanas corresponde al talento o a la competencia, es en estos derroteros patrimonio de la gracia. Se nace, como quien dice, así, desnudo. Debido a ello resultan estos tipos tan curiosos, vitalmente hablando, y en cierto modo, como fenómeno, tan conmovedores en su autoprocedencia, ya que todo lo extraen de sí mismos, de su soledad, de su «pura sangre», de su raza, eso es; de lo que pudiéramos decir sin ofender a nadie, de su condición animal, pues que lo son; esa definida corporalidad irradiante ni se consigue, ni se aprende, ni se transmite; se puede, como todas las virtudes de este mundo, imitar, pero como se reproduce un cuadro ajeno: con pericia y sin genio. Es, bien mirado, la forma más gratuita del poderío, la más irrazonable, la más

«personal». Anima con su presencia lo inexistente y da vida fugaz a lo que, sin ello, sin esa planta original, sin ese gracejo inequívoco, sin ese coraje de cuño propio, no hubiera existido nunca, no hubiéramos visto jamás. Lo imprevisto, lo indocumentado. El texto que repiten los labios de un actor perdura; su corazón mortal late con las emociones de lo imperecedero. Bajo su paso se pisa tierra firme al andar y no se está, por tanto, como el torero o la cupletista, que, cual un jirón palpitante, se lanzan ante la multitud tan en la nada, tan seguros de nada que no sea uno mismo; una llamada irracional, irreprimible, que se configura en la momentaneidad de una improvisación, atrevida, inesperada, recóndita. Sin autor que dice, sin asesor que sirva; se es quien se es y se hace uno a sí mismo, mostrándose, destapándose, a la buena de Dios, autárquicamente; se es *Machaquito* o la *Fornarina.*

Tengamos en cuenta que, como ya dije, estas apariciones meteóricas se gestan en el anonimato más denso, en aquellas capas de población que, por muy sazonadas que estén de antigüedad o de pimienta, como en el caso andaluz, no son, de todos modos, sino masa, pueblo; aunque se van fundiendo al calor de su lucha espectacular, enfrentados con el público, tan caluroso como ingrato; el público niño, la «afición». Allí, en aquel hervidero popular, en algún suburbio castizo, en una plazuela con fuente, o en los aledaños, al borde de un camino polvoriento, puede nacer un pimpollo con la sangre encendida o una rapaza movediza que prematuramente se descubre ante los espejos un ansia de brillar. ¿Quién les inspira su vocación? El lentejueleo de su misma savia, una decisión, un empeño, una ceguera. Se abren su ruta a trompicones y en plena clandestinidad; apenas si se atreven a comunicar lo que sienten, lo que quieren; tan secreto y estrambótico les parece a ellos mismos el carácter que reviste, a la vez tan natural y tan de remate. En torno suyo, la gente, la familia, la barriada, repite sus bregas y sus desperezamientos seculares: uno teje esparto, otro abre su tenderete de ropavejero; ésta cose, aquélla friega. Una unanimidad aceptada regula, alternativamente activa y perezosa, el colmenar humano, en el fondo del cual estos disidentes, seminarcisos, semiególatras, se sienten crecer esas alas invisibles con las que darán de golpe, en su día, su vuelo definitivo. De su cubil a su gloria. Los acucia la pobreza, la vulgaridad, el hacinamiento, tal vez el hambre. Se salen de ello, como españolamente se dice, «por peteneras». Es decir, en esos medios humildes, necesitados, se sabe de sobra, por transmisión, que la honradez se conquista trabajando, aunque no se salga de apuros; aquellos que, picados, parece, por algún resquemor falaz, por alguna protesta enconada, o abandonados a una holgazanería que puede también estar haciendo oficio de sarcasmo, se salen de la forzosa laborio-

sidad y no muestran, por tanto, la carne limpia de la clase menesterosa; son las ovejas descarriadas, los que, a sus espaldas, al cabo de alguna fechoría, hacen mover la cabeza a las madres desde el portal cuando los ven marchar, o dejan murmurando a los viejos, sentados ya en los escaños senatoriales de su cesantía. Estos, en cambio, de los que me ocupo, deshacen partido, y son mirados en sus aficiones con una mezcla de recelo benigno y de halagadora expectación, pero acaban dando lustre inusitado a la clase que aparentaban traicionar. Su renombre parece sacar del anónimo, por obra de una resaca impetuosa, a una barriada completa, a toda una localidad geográfica, y cuando por la expansión de ese mismo influjo imantado que se lleva encima se trascienden las fronteras regionales y acaba lidiándose la fama ante públicos forasteros, estos nombres, un día tan reducidos en su alcance a cuatro callejas y a un patio de vecindad, suenan nada menos que a España entera, como si entonces una nación pestañeara con ojos propios y con apostura soberana e inconfundible al llamarse *Pastora* o *Cagancho*.

Insistamos en la procedencia. Ese elemento popular, característico, irreemplazable, adquiere en estos cuerpos, en estos cuerpos personales, su originalidad plena. En España —ya lo descubrió Merimée— todo es pueblo. Todo lo que realmente cuenta: gracia, ingenio, comunicabilidad, donaire, desgarro, vida. Siempre resultará sorprendente todo proceder oscuro; sorprendente y, en cierto modo, revelador. Ya que nada expresa mejor la índole de la oscuridad que lo revelado. Dios se nos revela desde el fondo oscuro de su existencia. Dios, lo misterioso, lo inabarcable, lo inconmensurable, se nos intuye, se nos revela, se nos hace efectivo. Así lo popular, así lo español. Cuando alguien, ante una joven tímido-pícara que se nos acaba de presentar en el escaparate del escenario esbozando la novedad de sus primicias, o ante un reciente novillero que ha puesto por vez primera de pie, en la plaza, a un público docto, siente el escalofro de ese momento en que lo innominado se convierte en un nombre, es que asiste al desprendimiento de una partícula centelleante del todo sombrío; asistimos a una revelación. El que la revelación venga no de tan lejos, sino desde tan hondo, eso es lo que hace de ella, como quien dice, un artículo de fe. Porque, ¿cómo no creer en algo que no tiene otro apoyo que el de sí mismo? ¿En una fuerza que es, en sí misma, su único sostén? ¿En un éxito sin agarraderos, sin valedores, sin ascendientes, sin complementarios? Una presencia viva y nada más; un gesto, un aire, un flúido, una pirueta; un nombre atrayente, una vistosidad. ¿Consuelo Vello? ¿Quién es? ¿Quién es José Gómez, quién es Manuel Rodríguez? Porque si dijéramos: Alvarez de Toledo, Fernández de Córdoba, Hurtado de Mendoza,

comprenderíamos inmediatamente que no importa gran cosa el saber a qué persona nombramos, sirviéndonos de patronímico tan impersonal e histórico o, mejor, historiado; lo que cuenta aquí es el personaje, el ropaje. Si se llama Casilda o Alvaro, con sus resonancias medievales, es algo que sólo puede interesar a los participantes del clan en que se vive. Para el resto de los españoles no son más que linajes, que se transmiten a través, por lo regular, de descendientes desconocidos, sin relieve, sin personalidad, enfundados en sus apellidos como otros en sus enfermedades congénitas, casi sin saberlo. Se nos entrega una tarjeta de visita y tenemos delante una genealogía, un fantasma. O también solemos decir: Ramón y Cajal, Ortega y Gasset, y entonces la personalidad física de los nombrados se nos disuelve fácilmente dentro del empaque que adopta la significación espiritual de estos apellidos. Estamos ante el talento que perdura, personificado en un hombre, tanto como la sangre de las estirpes y que conduce a la raza con paso mucho más veloz que aquellas hacia donde debe; ante el talento, que es la distinción de la clase media. Aquí son las dotes intelectuales, como allí los pergaminos, las que reabsorben imperiosamente los dominios privados de la personalidad. Si, por lo demás, digo Vello, Gómez, Rodríguez, la especificación en cualquier momento se hace innecesaria y todos me entienden; hablo de españoles, de uno de tantos, del anónimo, de la unidad de millares de rostros actuantes, de la fiera patria, del vulgo, de lo misterioso: de la carne. Pero si hago preceder el anónimo trivial de un nombre propio y le coloco en esos millares de labios, como si todos a la vez estuvieran leyéndolo con letras gallardas, en caracteres descomunales, hasta parecer que ese nombre ha adquirido una concreción física y visual, que hace indispensable al pronunciarlo evocar una silueta, recordar unos ojos y canturrear en el corazón los ecos de algún estribillo adocenado, es que se ha producido un fenómeno inverosímil; acaba de rasgarse el velo de lo innúmero; emergiendo de la oscuridad se ha destacado alguien.

Ese alguien puede ser —tomémoslo como ejemplo— Consuelo Vello, nada menos que la *Fornarina*. ¿Consuelo Vello? Sí; es la hija de un guardia civil y de una lavandera. Su caso resulta, en cuanto a lo que me interesa destacar, muy representativo. Nace en Madrid, en el cogollo de España, y paso a paso, con fulminante carrera, se deja ver en París, en Berlín, en San Petersburgo. ¿Debido a qué? Es cosa de palmito. Ni voz, ni estatura, ni acrobacias, ni dificultades: una planta, un garbo, un gestecillo, un ademán, y he aquí a *Fornarina*. Cuando regresa de sus excursiones y viene por provincias, un ligero perfume pecaminoso se esparce por la ciudad. Pero es tan sutil que las mismas mujeres lo respiran con placidez. El hombre no deja de percibir en

aquellas morbideces de mujer pequeña y bien hecha a la cívica hija de la lavandera, aunque viene modelada en figurines exquisitos, con las piernas sedeñas, que, entre los pliegues oblicuos de la falda, *entravé,* se muestran y se ocultan al descuido, previsto, del andar; las caderas, acariciadas por una sobrefaldilla oriental de tul escarchada de perlas; el busto, ceñido como una magnolia olorosa por los sesgos del corselete de raso, y animando la obra modisteril del año 14, la obra de los padres: una cabeza colocada, como en las palomas, sobre un cuello turgente, un rostro risueño e intencionado, una tez blanca, unos ojos oscuros que dan más de lo que dicen, pero no todo lo que se atreven a prometer, y un tocado tupido, de rizos rubios oxigenados, que se levantan un tanto huecos sobre la frente y a los que una media peina de carey recoge, en línea diagonal, sobre la nuca, poniendo la levedad del acento español en lo alto del afrancesado conjunto. Imposible separar aquí a la mujer de su atuendo, porque ambos, cuerpo y postura, resumen la especialidad. Esa hija de los Madriles trajo de fuera modales y modelos, o sea, que no se dedicó a una autoctonía de rompe y rasga, de falta de percal ni de desplantes de música organillera. Por el contrario, representó entre nosotros algo así como la europeización del cuplé. Muy a la moda, muy incisiva y reticente, pero nada procaz. El porte y el vestido aseguraban a las señoras que lo que oían no era tan malo como hubiera podido sonar en una estropajosa, dejándoles el saboreo delictivo del picante a la disposición menos acomodaticia de los caballeros. Es decir, que *Fornarina* acabó por sentar plaza de finura, escénica y corporal, y su nombre —fijémonos en ello— no evocaba lo que, dados sus ascendientes, se esperaría de él: el desgarro, por ejemplo, o la chulería, o simplemente los suculentos atractivos de una buena hembra; como se diría en sus medios, retrechera. En contra de eso allí estaba ella, con su paso torcaz, pregonando, dentro del buen gusto *parisién* de sus figurines, la aristocracia del género ínfimo. Una aristocracia que no ha perdido, y éste es el caso, los asideros de su raigambre popular. Como en los retratos femeninos de Goya, esas morbideces, esos torneados brazos de leche amasada con rosas, esos ojillos que pican desde lejos, con su vitalidad misteriosa y animal; esas galas, tules, bordados, chapines, abanicos, centelleos, cuyas finuras materiales trasponen lo frívolo a un plano incomparable de excelencias deleitosas, están como alimentados —y de ahí lo jugoso que resultan ser como tal artificio— por un frenesí vital, por un instintivo calor soterreño que se ha mantenido incólume al ser trasplantado de la vida al arte, y que al expresarse tan vivamente, tan inasiblemente, entre esos abalorios, les comunica una savia encendida, la virtualidad de no ser ya adornos, trapos, cosas, sino verdaderas resonancias del ser que los exhibe, como

el mirar, como el accionar, como el mover la punta del pie, como el abanicarse. En este fino instinto de la finura reside la razón del éxito que obtiene ante las clases cultas del país, cultura, en su preciso sentido español, analfabeta, la presencia de estos figurantes agraciados. Se estima en ellos los dones de una estética racial que son capaces de distinguir y de poner en tensión el prócer y el limpiabotas, el liberal y el reaccionario. Y esto no tan sólo en lo que atañe a la mujer, como sexo opuesto y diferenciado del hombre, sino que, como una exigencia más vasta, en el mismo varón, como veremos después, en nombre de una concepción erótica de la existencia, que, sobre un fondo neto de fanatismo africano, participa en proporciones movibles de la voluptuosidad asiática y del rigor occidental. Ningún pueblo se ha enamorado como el español ni tan materialmente de esas que, partes constitutivas pero indeterminantes de un ser en cualquier lugar de la tierra —los ojos, las cejas, los cabellos, las caderas, el pie—, constituyen en nuestro medio el motivo único de nuestra preferencia y la sola explicación de nuestra esclavitud, ese fluido personificado de la carnalidad enigmática. En Italia, el otro país que entiende de estas cosas, tales características personales cuentan como rasgos de belleza, como exponentes de la perfección; pero entre nosotros, el que nos guste alguien es un fenómeno más subjetivo, que depende más de una elección y hasta de una obsesión que de unas reglas, y que, debido a ello, tiene una tendencia a convertirse más en un dogma que en una teoría. Lo teórico encuentra poca raigambre en el alma hispánica; su vena familiar es lo dogmático; su vena sensible. Por eso los españoles han podido zaherirse en su día, divididos en dos bandos, por defender, por exaltar más bien, a su torero de turno, así como golpearse airosamente por la Dolorosa de su barriada, como si ésta estuviera encarnando y beneficiando la mismísima realidad. De estos extremos está hecho en España lo mejor y lo peor. Y de tales presagios extremosos hemos visto que proceden, como estrellas sobre el campo oscuro de sus orígenes, los hombres y mujeres que se erigen aquí en ídolos del amor a través de unas profesiones que los sitúan, dentro de una valoración tradicionalmente española, al margen de la laboriosidad plebeya, en esa órbita mágica del flúido personal, que, por su solo poder, todo lo engrandece, lo ilumina y lo sugestiona. Aunque al ras de la tierra. Otros países, en sus mejores momentos, vuelan, se despliegan de su intimidad, otean el infinito, filosofan. ¿Se pierden? Musicalmente. Como el alemán, pueblo extremado también: o suda de trabajo o de ambrosía. El español está demasiado enamorado de la tierra, fijado en ella, debido a que no la comprende, y de ahí que no pueda volar, ni lo quiera, ya que el vuelo supone el alejamiento de lo que ama y que lo tiene sometido,

obsedido, hechizado. Hechizo que los extranjeros se empeñan en encontrar, en sentir, viniendo entre nosotros, inquiriendo, observándonos y asomándose a nuestros más prestigiosos puntos de mira: la Alhambra, El Escorial, los toros. Pero inútilmente. Ven las cosas y hasta quién sabe si la motivación de nuestro cautiverio; pero no lo pueden compartir, aunque quisieran. Vidas como la de *Fornarina* parecen cumplir con todos los requisitos que necesita la sensualidad española para admirar y sobrecogerse. Porque no hay en ella nada reglamentario ni amañado, y está hecha de una contravención constante de todo lo que se tiene por lógico y convencional. Sin caer en lo excéntrico. El español no es amigo, como el inglés, de las excentricidades. Ni la Alhambra, ni El Escorial, esas dos realizaciones tan llamativas y que tanto contrastan entre sí por su severidad y su alambicamiento, son excentricidades; ni los toros, como fiesta que aúna esas dos condiciones; son depuraciones dogmáticas de lo arbitrario. Cosas que no tienen más razón de ser que la de su incongruencia, que la de su albedrío, sólo que con categoría de necesidad forzosa. Para el español constituyen resultados maestros de su ficción y el centro, por tanto, del que irradia, desconcertante, su cultura. La vida de *Fornarina* y su breve exhalación terrenal no es respetable para el español por los mismos motivos que en Francia se condecora a una actriz simplemente por su talento interpretativo y por las excelencias pedagógicas de su vocalización; lo que aquí se festeja en esta mujer es la lozanía de su contrasentido y lo admirablemente lograda que está como pieza de contrabando, dentro de un conjunto ortodoxo. Pero sin salirse de madre. Al español le gusta que sus ídolos se santigüen antes de matar un toro o de mostrar una pierna, y cumplida que queda esta práctica ritual, cualquier actividad puede considerarse como dignamente encuadrada. Tanto *Machaquito* como *Fornarina* rezan al mismo Dios. Y esta convicción sosiega al público escrupuloso, que no deja de pensar, entre la aprobación que suponen sus aplausos, que el primero constituye una modalidad de suicida, y la segunda, de algo que resulta más difícil de nombrar. *Fornarina* muere prematuramente, en pleno triunfo. Casi como un torero, sólo que de cáncer. Y este final dramático cierra, a la manera española, con sumo arte una carrera que dispone, por tanto, de todas las vicisitudes que aquí se necesitan para impresionar los resortes extremos del alma nacional. Vivas aún en los ojos sus evoluciones escénicas y en los oídos las modulaciones de su voz. *En mi país, en mi país, no hay tanta gente chic; pero hay sol, hay luz, y aunque en París me reciben bien, yo prefiero Madrid* —con música de *one-step*—. El público se entera de que Consuelo Vello está internada en una clínica, precisamente de Madrid, en donde los fotógrafos la muestran por última vez medio incorporada en su lecho de muer-

te, tocada con el gorro de la noche de la época, sonriendo. Su pueblo rodea las verjas de la casa, y algunos se encaraman sobre ellas, intentando echar una mirada, por rápida que sea, al cuarto de la coqueta moribunda. Así desaparece *Fornarina*, rodeada del fervor popular. Ya que morirse en plena juventud, en pleno ejercicio, como tocada por un designio trágico, es lo único que le faltaba. Nada puede sobrecoger al español más estéticamente que esta muerte prematura de sus ídolos; que le testimonia lo que son: carne y huesos. Y el enigma de lo desaparecido. La muerte, para el español, es una emoción para andar por casa; mucho más necesaria que la comodidad. Por eso, cuando se la ofrecen con una espectacularidad tal, que hace del sentimiento por lo mortal una verdadera manifestación pública, lo agradece, por decirlo así. Porque entonces España se pone a hablar de lo único que entiende, a hablar, a meditar, a canturrear; del hecho siempre nuevo, candente, vitalizador para ella, de la muerte, del hecho de que nos tenemos que morir; y del siempre irreparable, y sensacional, de que alguien acaba de morirse. Por eso *Fornarina* comparte la gloria, de criatura inmolada, con la de los ínclitos toreros que dejaron colgada su juventud de las astas de los toros famosos: *Bailador, Pocapena, Islero.* Magníficos espadas, no quedaría de ellos tan alta memoria en los anales del corazón español de no haber cerrado su carrera estelar con ese grito, ese ¡ay!, proferido por miles de bocas, en torno al ruedo sangriento de Talavera, de Madrid, de Linares. Hubieran sido el mismo artista que fueron, para desaparecer luego, como Rodolfo Gaona o Juan Belmonte (1), en la opulencia de sus tentaderos y cortijos, salvados de la suprema «suerte», pero también de la suprema consideración aflictiva. Porque este es el broche, superlativamente emotivo, de su existencia triunfante: su muerte natural. Ninguna muerte es tan natural como la que ocurre en los ruedos, a la vista de todos los que la quieren ver. La naturalidad española acepta el hecho y hasta lo fomenta, de que el diestro sucumba; sólo ellos, los que sucumben, han dado a la fiesta su valor trascendente. Su realismo excepcional. Es verdad que las piruetas del circo juegan también con la muerte invisible. El circo, en sus buenos tiempos, constituía el patetismo de otras latitudes. La muerte se invocaba allí de manera más indirecta que aquí, menos presente, como un peligro, en todo caso, pero sin darle ese papel preponderante de cosa con vida, por decirlo así, de cosa que se ve, que ha tomado cuerpo. De ahí la naturalidad de esa muerte, su realismo; porque se la ve, se la ve venir, se la ve ocurrir. Se plasma ante los sentidos como una obra de arte. No es

(1) En el año 57 no se había producido aún la muerte más extraña, hasta parecer redundante, de un torero, la muerte por suicidio, la de Belmonte.

un suceso más, una anécdota; es la verdad, la muerte viva, la revelación del pasmoso misterio: *Verte y no verte,* como apuntó un poeta andaluz. Estar y no estar, instantáneo, sobre la redondez de la tierra. Así, José *el Gallito* sevillano; el valenciano Granero, aquel joven burgués que trocó su violín por el estoque, y el estoico Manuel Rodríguez, el cordobés, *Manolete* para la afición, cuentan entre las criaturas españolas que han detenido, en una milésima de segundo, al exhalar la vida, el pulso de la nación. Los príncipes y los poderosos caen entonces en la cuenta, si son capaces de reaccionar auténticamente, de quiénes son los ídolos efectivos de la multitud diseminada. En el caso de que ellos fueran también de raza, no de adquisición, y buenos guitarristas. Ya que el iniciador de los españoles en los conocimientos de esta doctrina es el *cante hondo.* Ese canto espectral que contiene infuso el ardor de la vida, pero que podríamos definir, también, al revés, diciendo: la vida que canta, recorrida por los estertores de la muerte, así es de carnal. Parece que se cante por algo fatal y terrible que se lleva dentro, la voz de lo carnal; la voz de la muerte que nos consume, y que nos sobrepasa. Que se convierte en canción. Nadie canta en el mundo como los españoles; de manera tan implacable para sí mismos; por eso, en estas tierras se desdeñan otras acciones del saber, otras disciplinas. Porque la voz de la intimidad ha ido aquí tan lejos que, por sí sola, ha hecho innecesaria toda otra experimentación que no sea la que, desde las entrañas, nos ata a todos a este saberlo todo, callarlo todo; a no ser que, tomando una guitarra, y aun sin ella, al desnudo, un hombre cante en su rincón, sobre el germinar de la tierra oscura, bajo el silencio de los cielos ardientes o estrellados, y entonces sí, al oírle, nos decimos: este hombre lo sabe todo, todo lo necesario, lo indispensable, lo abismal; aceptando el contrasentido, sabe lo único que importa saber, lo que no sabremos nunca: lo que se nos escapa. Y que ese canto suyo espasmódico, parece representárnoslo tan bien. Habituado a su «melopea», el español se acostumbra a vivir con la muerte de una manera irónica, como cortejándola, hallando así ese sustitutivo provisional del pavor que es la pirueta. Un torero como el *Gallo* supo hacer ver lo inesperadamente que puede pasarse de lo uno a lo otro, del pánico al adorno. Sus partidarios sabían que al cabo del año habrían de perdonarle el bochorno de muchos momentos de espanto, sus famosas «espantadas», en atención a esta tarde de feria que les brindaba de improviso y en la que, dueño repentinaamente de sus dones, desarrollaba ante la plaza, muda de asombro y tensa de entendimiento, su lección insuperable de arte taurino. Es un artista, se decía de él. Resulta muy significativo lo que en España

se tiene, de una manera instintiva, por arte. En un país que tuvo un teatro y una pintura de primer orden, y en el que nadie —salvo los entendidos— sabe hoy apreciar las excelencias o las deficiencias de una representación dramática, y que ha perdido la noción de lo que es pintar, hasta el extremo de mirar con los mismos ojos un Zuloaga o un Velázquez, todos, por una sutil concupiscencia que adopta, en su agudización, la forma inesperada del goce estético, son supremos catadores de la forma humana, en el juego gracioso de su plasticidad; en la improvisación personal de su donaire. Y cargan sobre el cuerpo, marchoso, como se suele decir, la categoría de artístico. Artista es aquel que con su cuerpo, en todas las gradaciones de lo físico, estático o dinámico, emociona estéticamente. No a la manera, precisamente, de lo escultural; es la expresividad individualizada, vuelvo a repetir, la que da pie a la veracidad de este fenómeno, y que consiste en la trasmutación de un ser cualquiera en un artista cuya obra de arte resulta ser él mismo, como quien dice, vivo y coleando. Ninguna de estas «figuras» españolas, que actúan aquí como imán del gusto, responden al apelativo de belleza, según el canon clásico, y mucho menos según las imposiciones de la moda internacional. Son productos menos conformistas y más esporádicos, que si cuando poseen la belleza lo es en grado sumo, debido a la ceñida concentración que se produce entonces de una intensidad, dando un tipo menos recortado que el del árabe puro, menos vago que el que reproduce la hermosura mejicana o hindú; lo que capta en ellos, por lo general, es la expresión de sus rasgos como de sus actitudes, y que es lo que ha dado lugar a la fama de su simpatía, tomada ésta en su acepción etimológica de participar en el *pathos* ajeno. El español atrae simpáticamente, lo cual tiene poco que ver con lo que se llama, en la vida trivial, ser simpático. En algunas manifestaciones de esta expresividad entran por mucho las proporciones del cuerpo, en los ademanes, por ejemplo, o en la manera de andar; el ritmo elocuente de los primeros, la sutil cadencia de los segundos, no serían posibles sin la estatura más bien mediana del español, tirando a pequeño. Es ella la que concede no sólo la gracia, sino la posibilidad misma de que ésta se materialice. Un hombre o una mujer altos pueden ser distinguidos, pero nunca graciosos; nobles, pero jamás eurítmicos. Existe un desgarbo nórdico que puede resultar elegante, pero sólo por excepción. El garbo es, en cambio, patrimonio de un pueblo sin estatura, pero proporcionado y que, debido al juego exquisito de sus articulaciones, hace de su cuerpo, de su persona en movimiento, una resultante de airosidad y de esbeltez. Esto lo distinguen más los extranjeros que los autóctonos, por más que éstos se tilden de especiales conocedores. El que

entra en España, sin ser de su suelo, registra en el acto que, en el moverse, actúa aquí un encanto racial irreprimible, hecho de una mezcla extraña de vivacidad retadora y de subterránea indolencia. Se ha escrito sobre esto hasta la saciedad. ¿Cómo olvidar que estamos en el templo? Empleemos la manida expresión de la danza. Templo o plantel, que más da. Asia bailó también, y baila todavía. De allí le proviene a Rusia el haberse constituído como el segundo semillero bailarín de Europa. Fijémonos, por un momento, en una institución llena de prestigio y de fascinación, las bailarinas de Cambodge. También menudas y sensibilizadas, como ofidios, de la cabeza a los pies, se mueven como un mecanismo precioso que pone en juego cada músculo, cada tendón, cada nervatura de su dúctil humanidad, en una participación sabia y perfectamente acordada de las partes con el todo, como es de rigor que concurra dentro del panteísmo neurovegetativo-musical propio de la mente asiática. Una voluptuosidad de linfa recorre aquellos cuerpecillos herméticos, aquella piel de oro. Todo el Oriente es linfático y obra por sacudidas feroces que luego se distienden en la inacción, muellemente tendido al sol de su indiferencia. Es un arco mortífero que se reposa. La orientación española es ducha en tales desequilibrios, que sólo la música logra restablecer, si no como una salud, como una efusión al menos. Pero si, junto a esas muchachitas cambodgianas, que mueven las cabezas con un tic de pájaros, y cuyos dedos de orfebrería muestran la crispación de un furor disimulado por la delicadeza, irrumpen a bailar unas mozas andaluzas, con los arreboles de sus vestidos cretenses, el pecho enhiesto, la cabeza desafiante, los brazos como columnas airadas, el pie reticente, y todo aquel cuerpo en trance de agresividad, remontado por un hipo espasmódico que no se sabe bien si atribuir a un goce sin freno o a una pena negra, hemos de confesarnos que estamos ante un fenómeno nuevo, desconocido por Oriente; ante un rigor menos domado por la sabiduría, ante un delirio menos impersonal; ante una ortodoxia, cierto; pero en la que la inquietud de la particularización que corresponde a la tónica de la inteligencia occidental hace posible que, del fondo del tentacular de lo colectivo, como de los pétalos aromáticos de una flor, se perfilen, amarillos, sutiles, incitantes, hechos de miel y de amargura, los órganos personalísimos de la generación; que se repiten, pero que no se estacionan. Por eso Oriente no exporta nombres, sino conjuntos, y España, en cambio, no obstante sus acusadas características de país extra-europeo, puede brindar a los mundos ese exotismo personificado que los franceses honran todavía con el recuerdo al evocar las glaucas pupilas, la sonrisa de jaca, la elegancia de liebre, y el leve taconeo de la que fue un día, para el

exterior, la mejor proveedora de nuestra sal, una catalana, como Albéniz, como granados y Malats: Antonia Mercé.

Esta bailaora muere de repente, de la manera más expresiva, de una corazonada, como dijo el andaluz Bergamín, el mismo día que estalla en su tierra la guerra civil. A partir de entonces todo no son sino supervivencias. Restos flotantes de algo que terminó. En ovaciones, y este es el caso de *Manolete;* la raza, como despedida, nos ofrece un ejemplar inolvidable, de apostura y de impasibilidad; más frágil de lo que parece a primera vista. Exactamente como en el caso de la *Argentina* (2). La sutilidad de ambos esqueletos, de ambas «estampas», nos están diciendo bien a las claras que asistimos al canto del cisne de lo español, a su momento más estremecedor por tanto. El clima de nuestra península cambia. Las condiciones indispensables de paisaje mental que han hecho, hasta hoy, de lo español, lo que ha sido, van paso a paso, hora a hora, perdiendo solidez, suavizando sus aristas, disminuyendo de color, empalideciendo, como un horizonte que se aleja, o debilitando su acción, como una raíz que se desgasta. Es el proceso inmemorial del mundo, hacer y deshacerse; verte y no verte. Tratar de detener lo que se escapa, lo que se nos va, es cosa vana. Las gracias del pueblo son inmanentes y no deben ser forzadas. Hay situaciones de remedo que pueden incluso caracterizarse por una perfección engañosa; adquirida a fuerza de pericia profesional con menoscabo de su sustancia virgen. El agua que se bebe en sus cercos podrá estar asombrosamente helada, técnicamente higienizada, como la que nos sirve una hermética *frigidaire,* pero nunca será la verdadera agua clara sobre los guijarros de oro. Quisiéramos no el agua que estraga la sed, sino la que la despierta y que la enciende. Esto es, el manantial. Y el manantial brota donde brota por motivos que a él sólo le incumben: graciosamente. La urbanización tiene sus conconsiderables ventajas, pero demos por clausurada ya una etapa de nuestra vida, y de nuestro país, y no cometamos la debilidad de ir a pedirle peras al olmo. Porque nos las dará; todo es hoy cuestión de fórmula. Pero serán unas hermosas peras de cemento, capaz de eclipsar, como la *vedette* del *Ultimo cuplé,* las voces y los pasos de aquellas mujeres que ni siquieran supieron maquillarse bien, pero que, solitarias, anárquicas, inspiradas, crearon un género y acuñaron un nombre, casi sin saber lo que hacían, un trazo personal, una cariñosa enseñanza. Ellas, con sus contrincantes, los toreros, mantenían vivo en el alma nacional el afán de lo autárquico, de lo libre, de lo predispositivo, de la vocación, tomando ésta en su sentido más inmediatamente adherido a la carne, en su acepción, por tanto más pura

(2) Antonia Mercé, *La Argentina,* nace en Buenos Aires.

y más intransigente. Sus vidas eran siempre vidas aparte, vidas «expuestas». Todo ganado, todo perdido, o al revés. Hoy una tonadillera está doblada de rentista, y un torero no sabe resistirse a los proyectores internacionales de la pantalla; es decir, a los dólares. Están irremisiblemente aburguesados y carecen de esa alegre e insensata inestabilidad económica que ha sido siempre el mejor acicate de su integridad, de su manera de ser íntegros, y que consiste en no explotar más que el humor vivo de su vena más profunda, lo menos ligado a compromisos y acomodos sociales, el uso de la famosa real-gana española que nunca ha entendido de administración, el asiento de esa fuerza hosca, dramática y, a la vez, delirante, de su independencia y de su ejemplaridad; una manera de ser obstinado e insobornable. Hoy, la que canta un aire nacional es dueña de un bloque de inmuebles en un ensanche valioso, y el que lidia un toro, figura de ese mundo cosmopolita de *club y riviera,* que trata de presentársenos como alocado, siendo así que, muy por el contrario, no es más que la fachada de un negocio vastísimo, con gentes que no piensan más que en cheques, en organizar su publicidad y en reglar de un modo respetable sus amoríos dándoles apariencias matrimoniales. No es que sea mejor o peor; es otra cosa. Se ha perdido el verbo, se ha instituido el adjetivo. El español comienza a andar de otro modo, a ser, incluso, más alto, de estatura, se entiende. El virus yanqui, por designarlo de algún modo, estira posiblemente los miembros y encoge el corazón. Este no sabe latir más que a la par de un bolsillo que alterna su sístole y diástole de gastar y guardar, de dilapidar y almacenar. Lo sensato, dirán algunos; pero no la virtud agreste, llamémosla así, de lo que vengo comentando. Hay que pensar en la pródiga Otero, desposeída de todos sus diamantes, y en el castizo calvo Rafael sobreviviendo con amistosas limosnas para encontrarnos aún con lo que queda de aquel rango, de aquellos entes de raza, insondeables como la oscuridad de donde provienen, que lo dieron todo y lo perdieron todo. Pero que ganaron su «tipo». Y que conmemoran en sí mismos, cada día que pasa, su hazaña. Con su persona, con sus cuerpos, hoy vetustos (3), que levantaron, cada cual en las faenas de su profesión, oleadas de entusiasmo, desaparecerá pronto, bajo la tierra, el secreto visible de una nacionalidad ancestral que, como todas las especialidades de este mundo, cambia y evoluciona, cuando no, como el caso del heleno histórico, pasmadamente, se extingue.—JUAN GIL ALBERT *(Taquígrafo Martí, 3. VALENCIA).*

---

(3) Carolina Otero y Rafael Gómez, *El Gallo,* vivían aún en 1957.

SOBRE LA XI SEMANA INTERNACIONAL DEL CINE EN COLOR

En Barcelona, en el mes de octubre del pasado año, se ha celebrado una vez más la Semana Internacional del Cine en Color, festival de festivales en el que se presenta una selección de las más interesantes películas en color rodadas durante el año. Pero esta vez la selección tenía mucho menor interés que la de otras ediciones; únicamente ha habido dos films realmente excepcionales, que, curiosamente, eran los presentados por la Unión Soviética y los Estados Unidos, países cuya producción actual deja mucho que desear normalmente. El interés de la Semana se completó con el III Encuentro de Cine Iberoamericano, que presentaba un panorama de muy mediana calidad, en el que destacaron los films presentados por España y Cuba.

«NIDO DE NOBLES» («DVORIANSKOIE GNIESDO»), DE ANDREI MIKHALKOV-KONTCHALOWSKI

En el desolador panorama que muestra la cinematografía soviética resulta muy significativo el caso de Andrei Mikhalkov-Kontchalowski. Su primer film, *El primer maestro,* lo realiza en su país natal, la república del Kirghisistán; aparte de revelar su especial habilidad para construir un relato primitivo y romántico lleno de una gran fuerza épica, tiene mucho más interés, al igual que la mayor parte de la producción de estas lejanas repúblicas, que la media de la producción centralizada en los estudios rusos de Moscú y Leningrado y los ucranianos de Kiev. Presentado en el Festival de Venecia del 66, obtiene un premio y una buena acogida por parte de la crítica internacional.

Su siguiente realización, *Las aventuras de Assia, la coja que estaba enamorada pero no se quería casar,* también rodada en Kirghisistán, en la actualidad continúa prohibida tanto para su exhibición dentro o fuera de la URSS. Cerrada así, una vez más, la posibilidad de realizar un cine personal dentro de unas formas renovadas, Kontchalowski se encuentra ante el hecho de que, si quiere seguir haciendo cine en la URSS tiene que encauzarse por uno de los caminos tradicionales. Por esta razón su tercer film, *Nido de nobles,* entra plenamente dentro de uno de los géneros más tradicionales y desarrollados de la producción cinematográfica soviética, la adaptación de obras de los grandes clásicos de la literatura nacional.

El punto de partida ha sido la novela homónima de Iván Turgueniev, producida por los Estudios «Mosfils» con un elevado presupuesto, en color y con grandes estrellas. Pero el resultado, saltando sobre todas

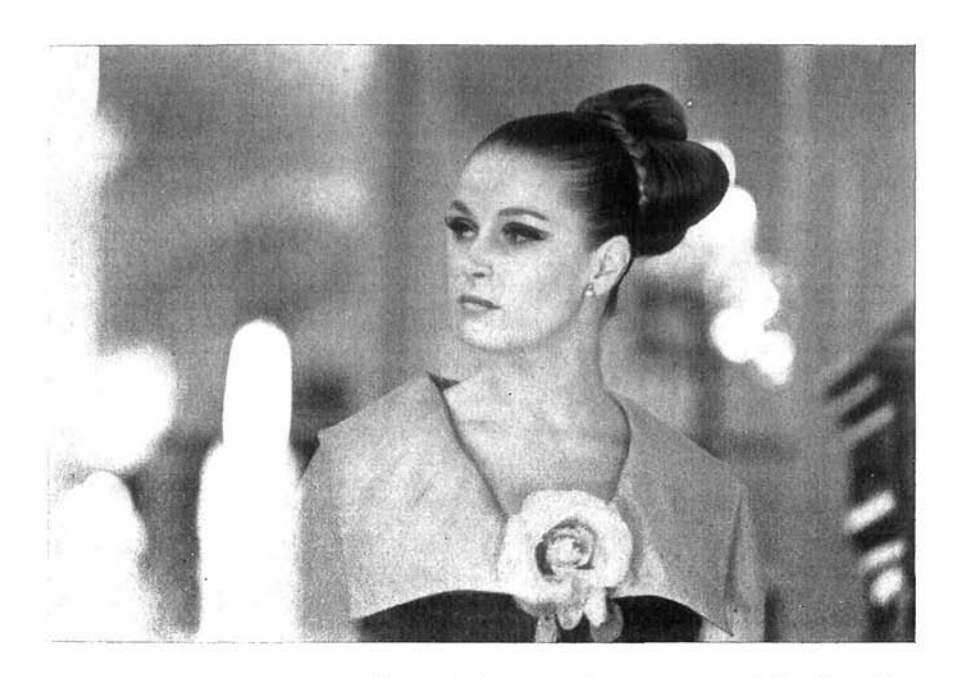
estas barreras que podían haberle reducido a sus formas más convencionales, es una obra maestra absoluta.

Con una gran minuciosidad, enfrentándose directamente con el absurdo que podría suponer gran parte de sus situaciones, ha desarrollado la historia de un rico hacendado que, después de unos años de ausencia en París, regresa a su casa natal en Rusia, habiendo fracasado su matrimonio y enamorándose, poco tiempo después, de una joven prima lejana. Consiguiendo un minucioso relato en el que cuenta tanto la leve capa de polvo que envuelve algunos objetos antiguos, la suave curvatura del respaldo de una silla, el fino dibujo que adorna una copa, el ruido de un abejorro contra unos cristales, la caída de unos pétalos de rosa, como la forma de actuar y moverse de los actores, el trazado general de la anécdota, porque es gracias a estos pequeños detalles por los que consigue crear el clima, la atmósfera, en la que únicamente se puede desarrollar de manera realista esta historia de amores románticos, de personajes decadentes, de mundos sostenidos sobre pequeñas situaciones amorosas.

Consiguiendo, al mismo tiempo que se fija plenamente la realidad de esta atmósfera y la de este personaje que sólo podría tener vida en ella, que queden claramente delimitadas sus posiciones, que se pueda apreciar, con igual intensidad, el absurdo de unas vidas y de un mundo, que se vea cómo, poco a poco, se van muriendo, aún más, en sus grandes mansiones y en sus jardines, rodeados de una belleza que han conseguido que parezca natural, de la que han llegado a formar parte, debatiéndose en una situación que no pueden controlar en ningún momento, que les supera por todas partes, que no podrán llegar nunca a advertir porque es la que han creado, la única que han conocido y que podrán conocer, de forma que, por tanto, les parece la única posible.

«Willie Boy», de Abraham Polonsky

La carrera de Abraham Polonsky, una de las más características de estos últimos años por la serie de contratiempos que ha sufrido en su desarrollo, explica gran parte de las causas de la actual decadencia artística del cine norteamericano. Nacido en 1910, después de escribir dos novelas, *The discoverers* y *A little fire,* es requerido por Hollywood para trabajar como guionista. Pasadas una serie de experiencias y descontento de la mayoría de los resultados que obtenían los directores de sus guiones, decide pasarse a la realización. En 1947 escribe y dirige *Force of Evil,* que, debido al mal estado económico de la Compañía productora, será mal lanzada y resultará un fracaso, a pesar de la indiscutible calidad de la obra. Cuando en 1951 va a comenzar a escribir



ANDREI MIKHALKOV-KONCAALOWSKY: *Nido de nobles*



ABRAHAM POLONSKY: *Willie Boy.*



Gonzalo Suárez: *El extraño caso del Dr. Fausto.*



Humberto Solas: *Lucía.*

el guión de la que iba a ser su segunda película, es llamado a declarar ante el Comité de Actividades Antinorteamericanas, acusado de pertenecer al partido comunista.

En este período, que se extiende desde junio del 51 a mayo del 52, toda la izquierda de Hollywood pasa ante este Tribunal, encargado, por el general MacCarty, de hacer una operación de limpieza en los medios cinematográficos. Es la operación conocida por el nombre de *Caza de brujas,* que finaliza con la delación de unos pocos y la creación de una *lista negra* en la que aparecen una larga serie de nombres que no podrán volver a trabajar en Hollywood durante muchos años; los incluidos en ella emigran a Europa o comienzan a trabajar en otros oficios.

Polonsky, que integraba esa *lista negra,* sufrirá duramente los efectos de la depuración y tendrá que permanecer durante largos años alejado del cine. En esta época escribe otras dos novelas, *The world above* y *Season of fear,* y colabora esporádicamente en algún guión, que no puede firmar. Finalmente, en el 67, escribe y firma el guión de *Madigan (Brigada homicida),* de Donald Siegel, y en el 68, más de veinte años después de su primer largometraje, realiza el segundo, *Willie Boy.*

En *Willie Boy,* como igualmente ocurre en *Slaves* (1968), de Herbert Biberman, otro realizador incluido en la *lista negra* que no había podido trabajar desde que hizo *Salt of the Earth (La sal de la tierra,* 1953), se encuentra una misma fuerza narrativa, una forma de hacer que hoy ya no cultiva nadie en el cine norteamericano, que era la principal característica y uno de sus fundamentales puntos de apoyo. Son los restos de una generación que se creía definitivamente perdida, que resurge con las mismas cualidades que tenía en el momento de su desaparición.

El esquema adaptado es el del *western* tradicional, pero se han desarrollado al máximo una serie de puntos claves hasta lograr que desaparezca completamente el esquematismo que le caracteriza. La línea estructural, partiendo de un pequeño prólogo donde se plantea la situacilón y un epílogo que cierra la historia, es la de una larga persecución en la que, fuera de lo tradicional, no sólo se alternan los puntos de vista del perseguidor y del perseguido, sino que también se incluye la repercusión que el hecho va adquiriendo. El perseguido, un hombre de color, y el perseguidor, un hombre blanco, por la serie de motivaciones sexuales que existen en la base de la historia —normales en el indio, muy complejas en el blanco—, consiguen dar una propaganda excesiva al asunto y que el presidente Taft, en visita oficial por la zona, llegue a creer que se trata de una conspiración personal contra él.

Pero lo verdaderamente admirable de *Willie Boy* es que, sin perder un momento la tensión característica de las mejores obras del género, consigue, a fuerza de humanizar a ambos elementos, perseguido y perseguidor, que pierdan sus características heroicas y míticas y queden reducidos a sus auténticas dimensiones, sin que por ello, tampoco, en un solo momento, se deje de saber quién de los dos tiene razón y por qué.

«El extraño caso del doctor Fausto», de Gonzalo Suárez

Partiendo del *Fausto* de Goethe, el novelista Gonzalo Suárez, en su segundo film, se ha lanzado a realizar una muy particular recreación de la historia de una forma absolutamente mítica. Ha dado por supuesta la completa universalidad de la anécdota y ha tomado de ella únicamente aquellas partes que le interesaban en función de su posterior desarrollo. De manera que el resultado no es una nueva versión del mito de Fausto, sino una variación poética sobre aquellas partes que más le atraían y que, por tanto, ha desarrollado hasta llegar a cubrir el total de la narración.

Pero tal vez temiendo que la universalidad de la anédota fuese, en realidad, mucho menor de lo que había creído en un principio, ha introducido en el film un artificio narrativo, bastante discutible por excesivamente elemental, que le sirve, a la vez, para dar una estructuración plenamente tradicional a la narración y para incluir otra historia, de sabor muy personal, que emparenta directamente este nuevo film con su anterior producción cinematográfica y literaria.

La estructura se apoya sobre las repetidas apariciones de un narrador, que corta, une y refuerza los diversos puntos de la anécdota original, que han sido desarrollados al máximo, aclarando también las partes que pudiesen quedar oscuras. Si esto, en sí, es una fuerte barrera que rompe constantemente el ritmo, la belleza y el encantamiento que tienen la mayoría de estos puntos desarrollados, le da pie, por otro lado, para introducir una segunda historia, al ser el mismo Mefistófeles este narrador. De manera que, al mismo tiempo que la historia de Fausto contada por Mefistófeles, se desarrolla la historia del narrador absorbido y prisionero de su propia narración.

El resultado no llega a ser perfecto por fallar, al comienzo y al final, principalmente, la integración de ambas historias, no llegando a ser en ningún momento un todo armónico, sino cosas bastante diversas. Pero indudablemente el total tiene un gran interés y, en especial, algunos de los puntos del relato mefistofélico desarrollados hasta el máximo, especialmente la destrucción de la Esfinge, la lucha del ser

andrógeno y el delirante partido de ping-pong durante el que Margarita seduce a Mefistófeles.

«LUCÍA», DE HUMBERTO SOLAS

En los diez años de existencia del cine revolucionario cubano siempre ha existido un desequilibrió entre los cortos y los largometrajes producidos; mientras que en los cortos se logra frecuentemente reflejar la constante evolución sufrida por el país desde 1959, en los largos se pierde casi constantemente. Este defecto se ha tratado de superar a partir de la realización en 1966 del mediometraje *Manuela*, de Humberto Solas, en el que por primera vez aparece un estilo, en el que se pretende incorporar las técnicas documentales a los films de ficción, consistente en emplear la característica estructura narrativa de los films argumentales, pero resolviendo cada escena como si se tratase de un documental.

Este estilo adquiere su máximo interés en *Memorias del subdesarrollo*, de Tomás Gutiérrez Alea, donde, partiendo de esta base, se ha logrado una compleja e interesante elaboración. Pero después se ha convertido en una especie de fórmula que es aplicada sistemáticamente, en bruto, sin elaborarla en cada caso concreto, y que ha dado como resultado una serie de films, muy parecidos entre sí, *La primera carga al machete*, de Manuel Octavio Gómez; *La odisea del general José*, de Jorge Fraga, y *Lucía*, de Humberto Solas, de interés muy discutible.

Lucía está constituida por tres historias, de una hora de duración cada una, ambientadas, respectivamente, en 1895, 1933 y 196..., y es una superproducción sobre las relaciones de la mujer cubana con la revolución. Por las características señaladas, el estilo en que está contada sólo adquiere plenitud en la última historia, mientras que en las otras es únicamente la excusa para recrearse en un ambiente prefabricado y descubrir sus fisuras. Pero, por otro lado, la última historia se apoya en una anécdota que, al quererla potenciar, se ha convertido en un panfleto de una gran falsedad, por lo que carece de interés y el estilo resulta impotente.

El peligro de este estilo, que en sí tiene un gran interés, estriba, como queda muy claro en *Lucía*, en, por un lado, llegar a ser empleado como una fórmula a cualquier tipo de films y, por otro, en aplicarlo a temas históricos —que en el año 68 llenaron la totalidad de la producción de la Isla—, en los que su ineficacia es excesivamente patente.—AUGUSTO MARTÍNEZ TORRES. (*Larra, 1. MADRID.*)

INTRODUCCION ESPAÑOLA A LA PINTURA DE LUIS SEOANE

«Este hombre macizo y blando, joven y maduro, porteño y gallego, tierno e irónico, listo para la protesta y para la indulgencia, tan sabedor de cosas variadísimas, es mi amigo Luis Seoane, pintor, grabador, dibujante, decorador, poeta, comediógrafo, ensayista, abogado, político, un ser denso de humanidad.» Con estas palabras de Manuel Mujica Láinez se sintetizan muchos aspectos de la existencia y la capacidad creadora de este *gayego* de Argentina y de España, probablemente la figura más sólida que nuestras razas ibéricas han dado a la pintura después de Picasso y Miró.

Seoane es casi desconocido en España, aun cuando desde hace años vive y trabaja en ella y aun considerando unas apariciones en exposiciones aisladas en 1929 en Santiago de Compostela, en 1953 en La Coruña y diez años después en Madrid, en la Sala de la Dirección General de Bellas Artes. Hasta tal punto desconocido, que nunca se ha pensado en él para representar a España en las grandes Bienales, al lado de otros pintores que están marcando la gran época de la creación pictórica española.

Sin embargo, este pintor de las dos orillas de un Atlántico que la lengua y el corazón de los ibéricos convierte en un Mediterráneo, tiene, junto a su sorprendente humanidad y a su extraordinaria personalidad, una característica determinante de todas las demás, su europeísmo, local o universal, reflejando figuras de su tierra gallega o buscando hacer signo y designio de la posición del hombre. Seoane es profundamente europeo, absolutamente reflexivo; la magia no existe en él como un imperativo, sino como uno más de la serie de elementos con los que, llevado de una actitud profundamente occidental, construye paso a paso, sin urgencia pero sin desentenderse tampoco de una sosegada pasión, su propio futuro.

El humanista

Arte y humanismo se funden de una manera casi inseparable en la vida y la personalidad de Luis Seoane, en la mejor dimensión del humanismo actual, su obra es una insistencia y una convicción acerca del hecho de que nada que sea humano le es ajeno, pero al comprometer su humanismo en la serie varia e interminable de la forma por las que se canaliza la creación artística, el artista no desdeña ningún procedimiento, ningún sistema de expresión ni, por supuesto, cualquier clase de material.

Seoane sabe que el destino del pensamiento es el destino del mundo, que el arte, incluso en una hora de inquieta búsqueda, de afanoso sobresalto como el que ahora nos convoca y nos agita, es fundamentalmente humanidad y, en función de tal, aventura del pensamiento. En la mejor línea de los tratadistas medievales es arte «lo que se ofrece para ser pensado», lo que se propone para acompañar, consolar, iluminar y enriquecer nuestra existencia, y este convencimiento parece ser, a lo largo de una obra dilatada y varia, la base programática desde la que el pintor realiza su esfuerzo y promociona diversos modos de hacer siempre al encuentro del hombre.

El color y la línea

En la obra de Seoane alcanzan proporción idéntica, valor semejante, dos elementos muchas veces desventuradamente dispersos, en la creación de los artistas: el color y la línea. Como ha señalado Guillermo Whitelow, se da en Seoane una concepción que otorga igual papel «al sabio trazo generoso y a la mancha finamente acordada». Por ello, en cualquier dimensión estilística y sobre cualquier tipo de tarea, la obra de Seoane está siempre llena de equilibrio y de proporción; no hay en él una preferencia marcada, y si ésta existe es, sin duda alguna, por la sencillez, por el culto y el servicio a la forma desde la más absoluta simplicidad y verdad.

Cuando el quehacer de Seoane se enfrenta a materiales extrapictóricos, a cualquier tipo de tarea de creación plástica no tradicional, es cuando de manera más evidente su sincera elocuencia, su sencillez, su sentido proporcionado y armonioso de la tarea a realizar, nacido de un equilibrio total entre fondo y forma, entre color y línea, entre lo que hay que decir y los medios con que se cuenta para afirmarlo, trascienden de manera más inmediata a la atención del espectador.

Whitelow ha señalado esta proyección del talento de Seoane en los diversos materiales: «la recortada dureza del hierro, avivada por los toques de bronce; la diáfana calidez del mosaico, la vibrante nota de las resinas sintéticas, el frágil y tierno brillo de la cerámica, dan cuerpo a sus campesinos y pescadoras, a sus guerreros y a sus míticas criaturas». Las posibilidades para la síntesis y sobre todo su serena inteligencia, puesta al servicio de una enorme laboriosidad, permiten al artista cualquier tipo de transformación y de orientación artística, realizando brillantemente cambios de derrotero que en otros creadores, menos dotados o menos consecuentes, resultarían auténticos suicidios.

Seoane nació en Buenos Aires en 1910. Llevado de niño a Galicia, acudió a la escuela primaria en La Coruña y estudió bachillerato y Derecho en Santiago de Compostela donde se graduó de abogado. Sus primeras exposiciones las hizo en Amigos del Arte, de esa ciudad, en 1929, de dibujos y de temples, y acuarelas, en el cafe Español en 1930. A partir de 1932 hasta julio de 1936, en que estalló la guerra civil española, alternó el ejercicio de su profesión con el dibujo satírico, la ilustración y la pintura. Participó en la *Barraca Resol,* organizada por el escritor Arturo Cuadrado, con los pintores gallegos Maside, Souto y Colmeiro, destinada a divulgar obras artísticas entre los campesinos que acudían a la feria de los jueves en Santiago y donde se distribuía gratuitamente la revista de poesía *Resol.* Ilustró libros de escritores de su generación, colaboró con dibujos políticos en semanarios republicanos y autonomistas gallegos: *Yunque, Claridad, Ser, Nos,* etc., pintando por esos años grandes estampas. Con otros estudiantes hizo ejercicios de dibujo y literatura automática (1931-1932), y en 1935 completó un álbum de dibujos, influido por el dadaísmo, que tituló *Síntesis del crimen* —álbum en publicación cuando estalló la guerra civil española—, cuyos originales fueron destruidos o sustraidos en el asalto a la imprenta y editorial Nos, de esa ciudad. Paul Klee, George Groxz, Hans Richter, Marcel Janco y la tipografía dadá influían en su obra.

Seguía los movimientos estéticos alemanes. Un ex profesor suyo de Derecho, por entonces residente en Berlín, le enviaba monografías, revistas y catálogos de exposiciones en Alemania. Recuerda con especial gratitud las editadas en Leipzig y el tomo de Jahr Bucher Jungen Kunst. Al mismo tiempo, como otros estudiantes de aquellos años, siguió atento el desarrollo del constructivismo ruso —Tatlin, «El Lisistki», Rodchenco, etc.—, en su aspecto gráfico. Desde 1928 aproximadamente interviene en forma activa en los movimientos estudiantiles y políticos republicanos, alcanzando su nombre relativa popularidad en Galicia. Años más tarde, establecido de abogado en La Coruña, se enroló en las filas del autonomismo gallego. Meses después de estallada la guerra civil en España, en 1936, regresa a Buenos Aires, habiendo perdido, a raíz de hechos originados por la represión en Galicia, dibujos, pinturas y libros.

En los primeros años de Buenos Aires ejerció el periodismo; trabajó en *Crítica* y en *El Diario,* colaborando con dibujos satíricos y artículos y notas literarias y políticas en diversos órganos de la prensa española de Buenos Aires. Durante diecisiete años, a partir de 1938, dirigió la revista mensual *Galicia.* Desde 1936 a 1942 aproximadamente, su acti-

vidad artística se limitó al dibujo y esporádicamente al grabado en linóleum y madera. El dibujo político y los sucesos de la guerra española le condujeron a una posición estética más naturalista, que unió a la evocación nostálgica de la tierra gallega. Sus amigos artistas de aquellos años, aparte del pintor Colmeiro, exiliado en Buenos Aires, cuya amistad procedía de Galicia, fueron otros dos exiliados: el alemán «Clement Moreau» y el italiano Attilio Rossi. Entre los argentinos, Carybé, Audivert, Falcini, Torrallardona, Urruchúa, Castagnino... Alrededor de 1940 modeló, juntamente con un núcleo de pintores españoles —Gori Muñoz, Manuel Angeles Ortiz, Ramón Pontones, Esteban Francés, surrealistas los dos últimos, refugiados por breves años en Buenos Aires, algunos personajes de guiñol para el escritor Rafael Dieste y el actor Andrés Mejuto. En 1943 funda con Lorenzo Varela y Arturo Cuadrado la revista *Correo Literario*. Antes había sido director artístico de Amecé (1940), donde con Arturo Cuadrado fundó y dirigió colecciones de libros gallegos y argentinos, entre ellas *Buen Aire,* codirigida con Luis M. Baudizzone. Más tarde fundó la Editorial Nova con Arturo Cuadrado (1942) y las ediciones *Botella al Mar* (1947), donde se publicaron libros de poetas jóvenes argentinos y uruguayos, aparte de alguna que otra traducción de autores universales: John Donne, Blake, Yeats, Cocteau, Chirico, Buñuel, Dalí, etc. En Emecé comenzó en Buenos Aires su obra gráfica, continuación de la iniciada en Galicia. En 1937 editó un álbum de dibujos satíricos referidos a la guerra civil española. Desde esa fecha hasta 1965 publicó diecinueve álbumes de dibujos y grabados en madera, destacándose entre los primeros *Homenaje a la Torre de Hércules,* que fue seleccionado en 1945 por American Institute of Graphic Arts y la Pierpont Morgan Library, de Nueva York, e ilustró numerosos libros para varias editoriales. En el grabado de madera, a partir de 1958, aplicó por vez primera diversas técnicas de *collage,* deduciendo además todo el partido posible de la textura de los tacos. De su experiencia con el grabado y las artes gráficas se nutre su tendencia pictórica al esquematismo y a los contrastes de planos de color, aplicados a una temática limitada, sólo pretexto para nuevos ensayos cromáticos. En 1952 aproximadamente, ejecutados carteles comerciales para Cinzano y Otard Dupuy, los primeros abstractos realizados en la Argentina. Simultáneamente con esta labor publica diversos libros en idiomas gallego y castellano: *Pascín* (monografía, 1944), *Tres hojas de ruda y un ajo verde* (narraciones, 1948), *Fardel de eisilado* (poesía, 1952), *Nabrétema, Santiago* (poesía, 1956), *Eiroa* (monografía, 1957), *La soldadera* (teatro, 1957), *As cicatrices* (poesía, 1959), *El irlandés astrólogo* (teatro, 1959), aparte artículos sobre diversas cuestiones publicadas en revistas literarias y ensayos en las de la Universidad de Buenos Aires

y de La Plata sobre integración de las artes, las ideas estéticas de Fray Benito Jerónimo Feijoo y las ideas políticas de Valle Inclán.

En 1954 funda y dirige la revista *Galicia Emigrante,* que se publica hasta 1959, y una audición radial con ese nombre, que continúa difundiéndose.

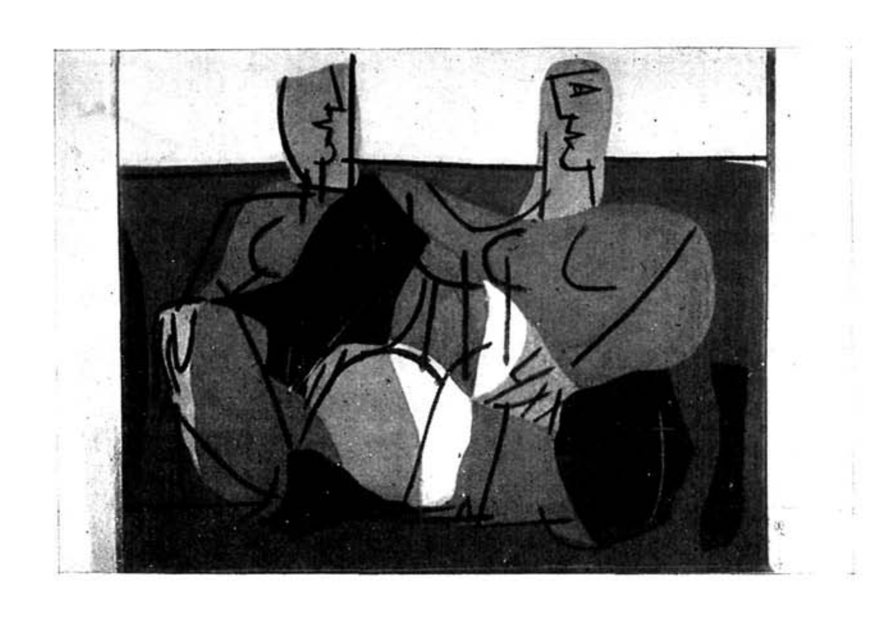
Realizó además alrededor de treinta grandes decoraciones murales en edificios públicos y privados de Buenos Aires, San Juan, Mar del Plata, La Plata, destacándose, por sus dimensiones (33 metros por 11 metros) el gran mural en resina sintética del teatro municipal General San Martín, de Buenos Aires. Fueron colaboradores suyos en algunas de esas obras murales el pintor Carlos Torrallardona, el ceramista Fernando Arranz y M. Menéndez.

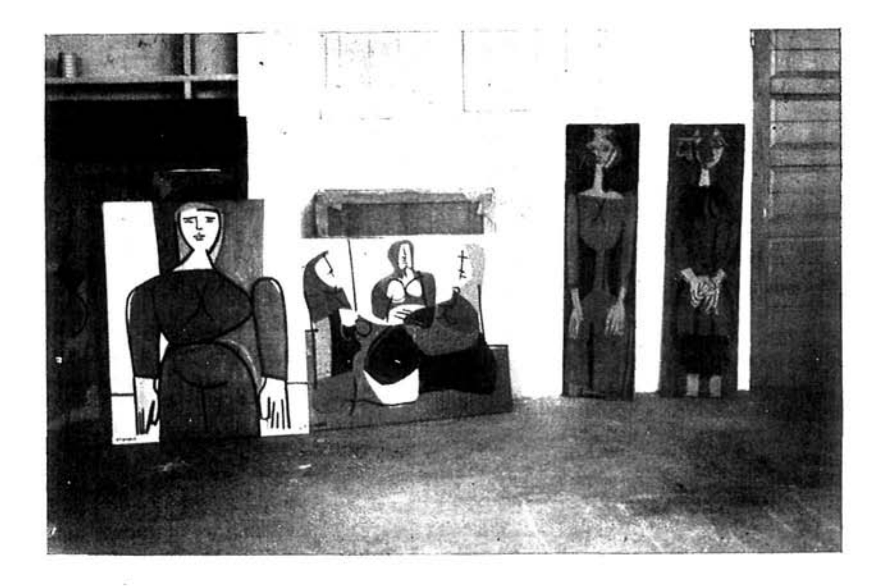
En 1962 la Academia Nacional de Bellas Artes le otorgó el premio Palanza, el de mayor jerarquía de la Argentina. Antes, en 1958, le fue otorgada la medalla del Senado de la nación con motivo de haber sido premiado en la Exposición Internacional de Bruselas en el mismo año.

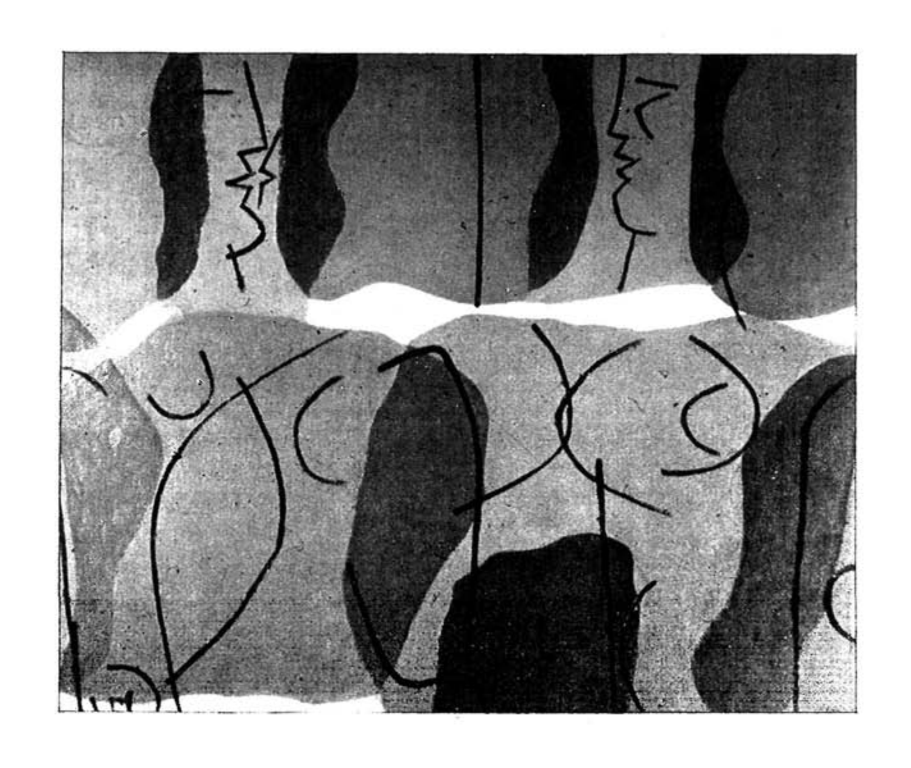
A sus dibujos y poemas de tendencia dadaísta para *Guión* y *Yunque,* de una ciudad gallega, que la censura rechazó en 1930, en vísperas de proclamarse la república, suceden muchos años más tarde los murales abstractos de una bóveda y pared de la Galería San Martín y muchas de sus ilustraciones y tapas de libros posteriores a 1940.

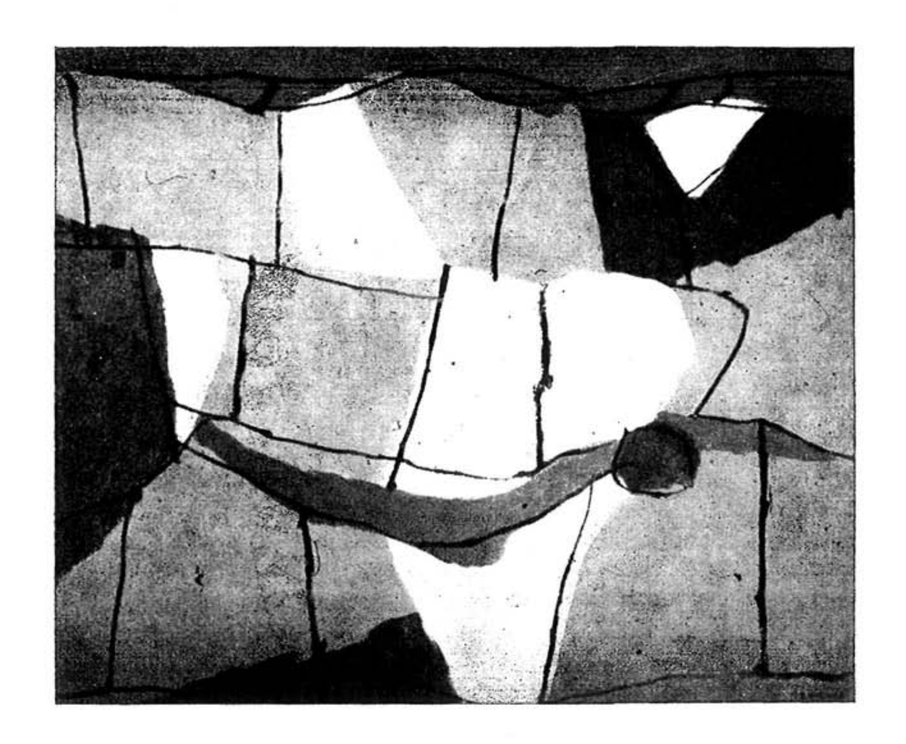
En 1949 vivió en París y Londres, estableciendo amistad con Sabartés, el escritor y secretario de Picasso; con Oscar Domínguez, Viñes, Peinado, Para, pintores españoles, conociendo a Picasso, y en Londres, a Henry Moore, Topolsky, Herbert Read y Lucien Freud. En Londres expuso con éxito por esa fecha pintura y dibujos. En 1954 firma contrato con la Galería Bonino, de Buenos Aires. En 1960 viajó por Italia, algunas ciudades alemanas y vive en Basilea. En 1963-1964 vivió en Ginebra y en Madrid, con largas temporadas en Galicia, donde publica dos álbumes de grabados. En Ginebra firmó contrato para la representación de sus grabados con la Galería Engelberg. Antes de ese año presentó muestras de sus óleos y grabados en la Galería Sudamericana, de Nueva York. En Madrid, en 1963, realizó en la Dirección General de Bellas Artes una exposición de alrededor de cien obras.

Durante su estancia en Basilea (1960) hizo, entre otros estarcidos, la serie *Siete imágenes griegas,* que expuso en 1965 en Buenos Aires, y en Ginebra, en 1963, una serie de acuarelas con temas alpinos de Saboya y numerosos óleos que se guardan en España. Antes (1949), algunos pequeños óleos con paisajes de Richmond, en las cercanías de Londres, y una serie de acuarelas de la capital inglesa, que pertenecen actualmente a coleccionistas de Buenos Aires. Aparte de su labor de









grabador, realizó una gran cantidad de estarcidos al temple, rescatando del olvido esta técnica popular y creando con este procedimiento numerosas estampas, en las que destaca su interés por los fuertes contrastes de color y el juego libre del grafismo. La mayoría de estos temples estarcidos fueron ejecutados entre 1954 y 1959.

Los componentes de la personalidad

En 1965, analizando la obra de Seoane como grabador, Domingo García Sabell señalaba también algunos puntos de su trayectoria pictórica, y de la síntesis de una y otra iba a incidir en un diagnóstico antropológico que aclarara el significado y alcance de la obra.

Volvamos la mirada, decía García Sabell, hacia el artista cuya obra grabada aquí se reproduce. En un buen libro de Georges Floersheim titulado *Ist die Malerei zu Ende? (¿Se acaba la pintura?)* afirmaba, al hablar de Seoane, que sus colores suscitan la frase empleada por Mallarmé frente a los cuadros de Gauguin, a saber: «Cómo tanto esplendor puede contener tanto secreto.» Esto es cierto, sutilmente cierto. Y esto es lo que nosotros vamos a averiguar. Veamos algo del secreto del arte seoanesco. Mas para descubrirlo o, al menos, sospecharlo es necesario preguntar, de acuerdo con nuestro pensamiento, cómo es la realidad del hombre Luis Seoane. Tenemos, pues, que hacer un diagnóstico antropológico. Los diagnósticos de esta índole atienden siempre a varios costados de la personalidad que se estudia; son invariablemente pluridimensionales. Atienden, dentro de una dirección única, a diversos vectores energéticos del sujeto que se analiza. En el caso de Luis Seoane considero que pueden esquematizarse muy rápidamente en cuatro notas esenciales. Estas:

a) Predominio de lo afectivo sobre lo intelectivo. *b)* Predominio de lo dinámico sobre lo estático. *c)* Búsqueda constante de un punto de apoyo en la realidad. *d)* Radicalidad vivencial.

La primera nota quiere significar que Seoane reacciona ante las solicitaciones del mundo en torno por la vía de la emotividad. Seoane es un emotivo.

La segunda caracterización pretende subrayar su constante hacer. Tanto hace y en casi todos los órdenes (Floersheim lo ha asimilado al tipo del *homo universalis*), que incluso hace por lo que los demás no hacen. Así se explica su notable fecundidad y esa especie de abundancia suplementaria que lo torna presente en los terrenos ajenos a su propia obra.

La tercera nota alude a que el primitivo, el originario reaccionar emotivo no está racionalizado, o si lo está, si se aproxima a la ideali-

zación, pretende, por otro lado, ser sumamente objetivo. Seoane trata a cada instante de no desviarse de la realidad.

El cuarto distingo hace mención al hecho de que justamente ese reaccionar afectivo trae como resultado que se viva con más radicalidad la vida y su problema. Penetra más en la realidad profunda el emotivo que el discursivo. Seoane es, en definitiva, un frenético. Seoane es un tremoroso extremado que se debate en unos estrechos moldes existenciales, ahondadores, buscadores del último fundamento real. Seoane es el rigor existencial soliviantado.

Pero si ahora tomamos estas notas en su conjunto significativo y las apretamos para que nos den todo su jugo, nos encontraremos con la curiosa conclusión de que ahí lo que fluye es, finalmente, una tensión dinámica de contrarios, a saber: la pasión contra el rigor y viceversa y la idealización contra la objetividad y también a la inversa. Existencia *versus* moral. He ahí en su nódulo más alquitarado el drama de Luis Seoane, su drama de vida y su drama de creación.

Los seres a los que tales cosas acontecen entran de lleno en la categoría de los hombres traspasados por los valores y engendradores de valores, y por eso a mí me gustaría más considerar a nuestro artista no como *homo universalis,* según piensa Floersheim, sino como *homo spiritualis,* según entiende Jaspers. O aún, si queréis, como hombre del idealismo subjetivo, en la tropa ilustre de Heráclito, Leibnitz, Goethe y Schleiermacher, aquel Schleiermacher asombrado por el cotidiano milagro del mundo. En la tropa de los desracionalizadores, de las criaturas en las que priva y manda, dentro de la red de la experiencia vital, el sentimiento.

Los retratos furtivos

En 1968, Seoane publica una serie de retratos de seguro trazo que representan otra interesante experiencia artística; los titula *retratos furtivos,* y él mismo los explica desde el siguiente planteamiento:

> Se trata, efectivamente, de retratos furtivos, hechos a escondidas, con disimulo, para no alarmar a la víctima, huertando con la memoria los rasgos faciales de ésta para reproducirlos en líneas.
>
> Luego de reproducido el rostro huertado se trata de analizarlo, de situarlo en su medio, en el ambiente en que el autor supone que habita, tratando de interpretar sus preocupaciones, de encontrarle sus defectos morales o virtudes y de consignarlas en breve frase. De diagnosticar la víctima, como hace generalmente un médico con sus enfermos. No se parte del diagnótico para un dibujo, no se ilustra ningún pensamiento anterior a esas líneas, éstas no nacen de una

reflexión anterior, de un pie o de una leyenda, sino que el texto surge del rostro reproducido.

La interpretación fisonómica limitada únicamente al dibujo es muy antigua en la historia del arte. Son muy conocidas las cabezas de durero que parecen estudiar una posible teoría de la evolución anterior a Darwin, precursor de Hogarth en *The Analysis of Beauty* y de las de Picasso; de las caricaturas de Leonardo, o de la invención manierista de la caricatura personal, a fines del siglo *XVI*, de los hermanos Carracci, de Bernini, y que el retrato de personalidades o de gentes de un ambiente sin apoyarse en interpretación literaria alguna, dejándola siempre a juicio del observador. O en el siglo *XIX* con el suizo Töpffer, o con Doré, ilustrando los apuntes que hizo de muchos diputados franceses con frases de sus discursos parlamentarios. *El Portrait charge* que denominan en Francia. Los retratos de este libro responden a otra intención, la de querer descubrir, o inventar, a través de unas facciones el carácter de la persona a que pertenece y la circunstancia social y económica en que vive. Usando ese rostro anónimo no solamente como espejo del alma, como se expresa en el dicho popular, de su alma, sino también del alma de su medio. Es posible que algunos observadores y lectores encuentren crueldad en la interpretación pero el autor desea advertir que siempre, hasta ahora, el ambiente en que el hombre se desenvuelve, cualquier ambiente histórico o actual, es cruel, y lo es, asimismo, la propia naturaleza humana, nuestra propia constitución física. Por otra parte, el autor no está exento de deseo de justicia, tampoco de caridad y esperanza para el caso de algunos rostros vencidos por el trabajo y la edad, o para el de los más jóvenes. Para él, la humanidad es así, sin repetiticiones, compuesta de gentes que son por sí mismas un mundo, distintas siempre entre ellas; cada persona un mendigo, y un rey, un mendigo-rey o un rey mendigo, o un mendigo, o un rey, como se quiera, pero siempre con una desigualdad que parece escapar en nuestro tiempo a los tecnócratas, planificadores y políticos providenciales indiferentes a la voluntad popular.

Todos estos retratos fueron hechos en cafés, restaurantes y tabernas de distintas ciudades europeas, hay alguno de Nueva Yor, y fueron seleccionados entre bastante más de doscientos como los menos pesimistas e hirientes, por decir algo en cuanto a selección

TRAYECTORIA DEL GRABADOR

Sigwart Blum ha escrito acerca de la obra gráfica de Luis Seoane, que se inicia con *Trece estampas de la traición;* en 1937 sigue con *Siete grabados en madera;* 1942, *Muñeira;* 1944, *María Pita e tres retratos medievales;* 1944, *Homenaje a la Torre de Hércules;* 1944, *Paradojas de la Torre de Marfil;* 1952, *Testimonio de vista;* 1952, *Campesinos;* 1954, *La dema y otros grabados;* 1959, un interesante estudio; de él recogemos algunos párrafos:

Sus grabados devienen testimonio de su vida interior. Las figuras surgen recortadas sobre el fondo. El hombre, solo insinuado, aparece en primer plano.

Con deliciosa ingenuidad penetra en la madera, con aquella seguridad subconsciente que caracteriza al buen grabador. Signos e imágenes surgen con acento personal. Se descubre su íntima satisfacción y alegría en el trazado de cada rasgo. Esto responde, de un modo feliz, a su intelecto disciplinado. Siente la necesidad de dar salida a su mundo interior, mundo de ideas, de sentimientos. ¿No será Seoane el eslabón de una cadena, instrumento del destino, para con su arte transmitir una noble herencia? Oigamos lo que el artista piensa sobre esto. En la introducción a su carpeta de grabados *Doce cabezas*, editada en 1958 por la Galería Bonino, escribe el autor:

«En unas peñas a orillas del mar, en la ciudad de La Coruña, están grabados signos prehistóricos que represertan seguramente al hombre de entonces. Muchas veces los he visto de niño. Quizá los antiguos navegantes que salieron de aquella costa de la bahía de los Artabros para colonizar Irlanda, en la época del rey Breogán de la mitología gallega, dejaron así grabada en la roca su soledad y su confianza. a lo mejor no fueron ellos. Pero me gustaba entonces pensar, y aún me gusta hacerlo, que era aquél un mensaje de emigrantes. De los primeros emigrantes de aquel país. Un mensaje grabado de su soledad. Ahora, descendiente de aquéllos, hijo de otros emigrantes del mismo país, más de dos mil años después, grabó en madera, como otras veces lo hizo en otros materiales, mi recuerdo. Seguramente algún día grabe también en una roca. Para el tiempo el azar, sin firma olvidado de mí.»

Son estas las palabras de un artista de nuestros días, de un hombre que se hizo entre dos grandes guerras. Un artista que agradecido devuelve a Europa, dibujado, pintado, escrito, grabado, todo aquello que con el tiempo maduró en creación artística. Y como el hombre, emigra también su obra. Atravesará los continentes para llegar hasta los corazones que han de gozar agradecidos.

Final para una introducción

Y esta es, en una serie de testimonios y puntualizaciones, la personalidad de esa gran figura del arte contemporáneo español y americano, en el que el esplendor visual se une a la precisión de la forma, en cuya obra la línea y el color son acertadas conjugaciones y diestros ejercicios de precisión, que constituye un ejemplo del hacer y una alegría para sus contemporáneos.

Seoane ha dedicado todo el esfuerzo de una existencia atareada y laboriosa a crear un mundo de formas y de imágenes y a relacionar entre sí los objetos que se ofrecían a su atención, aprovechando para ello cualquier tipo de sistema o de procedimiento; por ello volvemos

a la idea con que iniciábamos estas líneas. Luis Seoane es uno de los grandes artistas de nuestro mundo actual; su obra nos ayuda a mejor comprender y mejor sobrellevar la época dura y difícil sobre la que se distribuye nuestra existencia.—RAÚL CHÁVARRI *(Instituto de Cultura Hispánica. MADRID).*

EL NOMBRE DE TARTESSOS *

(TESIS EXPUESTA EN EL V SYMPOSIUM INTERNACIONAL DE ARQUEOLOGÍA Y PREHISTORIA PENINSULAR)

A don Juan Maluqer de Motes.

I. ANTECEDENTES: SCHULTEN Y LA HIPÓTESIS TYRSENA

El primer estudio etimológico de Tartessos, realizado con cierto vuelo sistemático, lo debemos a Schulten (1). Sus averiguaciones se enfocan a la comparación de topónimos y ragos culturales que tienen paralelos en Asia Menor, marcadamente dentro de lo tyrseno. Las concomitancias son sugestivas, y evidencian cierto grado de parentesco. Pero, con esta base, asienta como conclusión que Tartessos es una colonia de fundación tyrsena, lo que resulta ya más discutible. En todo caso, la etimología de Tartessos debe quedar fuera de semejante planteamiento, por diversas razones.

Desde el factor tiempo, la relación *tursa-tarte* por un supuesto cambio *u* > *a* es harto problemática (2). Semejante evolución supone una distancia en el tiempo que no es posible contrastar, toda vez que las emigraciones tyrsenas comienzan hacia el año 1200, lo que nos da una fecha casi contemporánea de Tartessos (3).

* Quiero expresar mi agradecimiento a los directivos del «V Symposium Internacional de Arqueología y Prehistoria Peninsular» por su gentileza al aceptar nuestra ponencia, presentada fuera de programa, y autorizar su publicación en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS; a don Antonio Tovar, de la Real Academia Española, por sus amables comentarios y por las notas incluidas en estas páginas, y al doctor Christopher Hawkes, de la Universidad de Oxford, por la acogida que dispensó a la exposición de esta tesis.

(1) *Tartessos*, cap. II, 2.ª ed. Madrid, 1945.

(2) El cambio *u* > *a* no se justifica satisfactoriamente. Precisamente se observa lo contrario en *Tartessius* = *Turdetanus*, aunque sobre esto véase nota 7.

(3) *Tartessos*, p. 41.

Según Liettmann, que sirve de soporte a la hipótesis de Schulten, el parentesco de *tursa* y *tarte* habría que buscarlo a partir de una supuesta forma común y primitiva, *turth,* con lo que quedaría «brillantemente aclarado un antiguo enigma, por cuyo esclarecimiento muchos se han esforzado» (4).

Lo sorprendente es que Schulten y Liettmann vengan a coincidir en una misma contradicción, que deja sin el más elemental soporte lógico al planteamiento. El origen de *tursa* y *tarte* en un primitivo *turth* nos remontaría en el tiempo más allá de las emigraciones tyrsenas. Pero, además, aunque la hipótesis fuera cierta como premisa, lo que tendríamos como conclusión es un parentesco entre las ramas tartesia y tyrsena a través de un entronque común y remoto; en ningún caso origen tyrseno directo (5).

Problemas similares plantea el sufijo (e)-ssos. Schulten se limita a constatar su existencia en Asia Menor. Pero, a través de otras investigaciones, se ha comprobado la difusión del mismo sufijo en numerosos puntos de Europa Grecia, Italia, Francia y España, principalmente junto al sector vascuence (6).

En definitiva, ni *tarte* puede ligarse directamente a *tursa,* ni el sufijo en *—ss—* exige como explicación una colonia tyrsena en Tartessos. El problema es más complejo, y su aclaración, en conjunto, ha de estar muy lejos de una solución tan simplista.

Es indudable la oriundez del sufijo en *—ss—* entre el Asia Menor y sus contornos. Pero hemos de tener en cuenta que el nombre de Tartessos nos es conocido, directa o indirectamente, por escritores del Mediterráneo oriental. No leemos este nombre en inscripciones locales de ningún tipo. Por tanto, carecemos de seguridad para afirmar que este sufijo fuera utilizado por la población tartessia y desde qué época. Es más, encontramos un argumento contrario en el nombre de túrdulos o turdetanos, que aparecen como descendientes de los tartesios y emplean los sufijos habituales en la Iberia (7). Se hace, pues, muy sospechoso que el sufijo en *—ss—* fuera debido a colonos y navegantes venidos de Oriente, de los cuales pasaría, entre otros, a los autores griegos. Mas no parece que llegara a ser adoptado por la población autóctona.

---

(4) *Tartessos,* pp. 33-34.

(5) Más que de *origen* y *fundación* sería preferible hablar de impactos que inciden en una cultura y una sociedad organizada ya desde el período dolménico.

(6) V. Hubschmid, en *Enciclopedia Lingüística Hispánica,* pp. 463-464. En notas sucesivas aludimos a esta obra por sus iniciales: *ELH.*

(7) En nuestra opinión, la única solución aceptable para el cambio *Tarte(ssi) = Turd(uli)* es que se trate de asimilación en la primera vocal, a partir de una forma indígena *Tart(uli)* > *Turd(uli).* Sobre esta asimilación se formaría *Turde(tani)* posteriormente.

II. La referencia bilingüe en Avieno: Tartessus - Gadir = «consaeptum locum»

El punto de partida imprescindible para esclarecer la etimología de Tartessos es el texto de Avieno. Sin embargo, paradójicamente, pasó desapercibido para Schulten y sus seguidores, influidos por una inercia que arranca desde antiguo. La crítica tradicional, preocupada ante todo por la localización de la ciudad, se detuvo con preferencia en el aspecto topográfico, y resbaló por lo superficial, sin calar en el verdadero sentido del contexto. El razonamiento transcrito por Avieno se refiere de manera concreta a la traducción y equivalencia de los nombres:

Hic Gadir urbs est, dicta Tartessus prius...
... Gadir hic est oppidum,
nam Punicorum lingua consaeptum locum
Gadir vocabat, ipsa Tartessus prius
cognominata est (8).

Pese a la apariencia afirmativa de la frase «Gadir hic est», lo único cierto es que el autor se encuentra ante las ruinas de una población. El que esas ruinas correspondan a Gadir queda condicionado por la conjunción «nam». La ecuación Tartessus = Gadir no se basa, pues, en una realidad geográfica o topográfica, sino en una equivalencia etimológica (9).

Al parecer, Avieno no hace más que transcribir en latín una versión bilingüe anterior, posiblemente, recogida en las *vetustis paginis* por él utilizadas (10). Del contexto se deduce que los indígenas, en su lengua, aplicarían el nombre de Tarte(ssos) al recinto urbano de los fenicios. En contrapartida, los advenedizos —*Punicorum lingua*— llamarían Gadir a la ciudad de los tartesios. En este rasgo bilingüe ha de estar la confusión entre dos ciudades distintas (11). De modo semejante se ha de interpretar la confusión de Tartessos con Carteia, núcleo indígena donde debió prolongarse la situación bilingüe (12).

---

(8) Avieno: *Ora maritima*, vers. 85 y 267-270.

(9) La isla de Tartessos es fluvial, mientras que las gaditanas son marinas. La tesis de Gavala (explicación de las hojas 1.033 y 1061, Instituto Geológico y Minero) es problemática. César Pemán *(El pasaje tartessio de Avieno*, Madrid, 1941) hace un esfuerzo por localizar los lugares del periplo, pero al final vacila respecto a Tartessos.

(10) Avieno, vers. 9, 11, 17 y 22. Sobre otras alusiones V. Fontes, pp. 12-24 (2.ª edic. Barcelona, 1955).

(11) La diferencia de ambas ciudades aparece clara en Escimno, que las sitúa a dos días de navegación. No es aceptable la interpretación de Schulten *(Tartessos*, p. 257), que calcula esta distancia desde Gibraltar.

(12) Estrabón (III, 1, 7) se refiere a la antigüedad de Carteia, en otro tiempo estación naval de los iberos. Sin embargo, el nombre puede ser cartaginés. Cfr. Sola Solé, *ELH*, p. 499, núm. 10.

Siguiendo el razonamiento de Avieno, el problema quedaría limitado a la búsqueda de una lengua, vigente en la antigua Hispania, que contara entre sus elementos con la voz *tarte* para designar un «lugar cercado». Claro es que, sobre este aspecto, los conocimientos de que disponemos son escasos y no siempre precisos. Con todo, conviene analizar la posibilidades a la luz de lo que hoy sabemos con relativa certeza.

El recurso al vocabulario vasco se justifica, en principio, con los presupuestos que siguen:

1. La existencia de un primitivo sustrato con materiales comunes hispano-vascos; sustrato no del todo esclarecido, pero sí esbozado en términos generales (13).

2. La constatación toponímica en el marco ibérico (14).

3. La aportación de nuevos datos sobre el mismo fenómeno en la Tartéside. Pero este punto, principalmente basado en un trabajo todavía inédito, requiere una breve explicación.

Con ocasión de un estudio sistemático de la toponimia del Sur y Levante, descubrimos una larga serie de datos bilingües que arrancan de un sustrato prelatino, de algún modo emparentado con el vasco (15). Aparentemente, el hallazgo no entrañaba gran novedad. Ya el mismo Schuchardt apuntó el paralelismo entre los significados de Confluentes, Interamnes y Complutum con relación a topónimos de estirpe vasca, tales como Urbiaca y Urbicua (16). Pero, en el área estudiada por nosotros, las correspondientes bilingües aparecen sobre una misma zona, como reliquia de una traducción sucesiva llevada a cabo por los pueblos allí asentados históricamente. Salvo un número escaso, de origen diverso, responden sistemáticamente a tres estratos: hispano-vasco, latín y árabe, enriquecidos a veces con la correspondiente traducción castellana, llevada a cabo tras la Reconquista. Puede valer como ejemplo el caso de Urrácal (17), Somontín (18), Suflí (19) y Campo Bajo, situados en las laderas del Almanzora, sobre una misma sección del valle. Otras veces la traducción ha sustituido al nombre de la antigua

---

(13) V. HUBSCHMID: *ELH*, pp. 31-36.

(14) HUBSCHMID: *ELH*, pp. 454 y ss.

(15) Aunque la serie está inédita, se puede considerar en la misma línea que la recogida por J. HUBSCHMID (nota anterior), con la que coinciden varias raíces.

(16) *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXX, pp. 77-83. V. comentarios de CARO BAROJA en *HE*, tom. I, vol. III, p. 808. Parece vacilar HUBSCHMID respecto a *Complutum*. Cfr. *ELH*, p. 484, núm. 50.

(17) Véase lo referente a vasc. *urr* en HUBSCHMID, *ELH*, pp. 460-461.

(18) *Somontín*, lat. *sub montanis* (con *a* = *i*, por *imela*). Cfr. SIMONET: *Glosario*, cap. III, p. CXXVI.

(19) *Suflí* = *inferior*. V. ASÍN PALACIOS: *Contribución a la toponimia árabe*.

población, pero es posible descubrir su trayectoria (20). Con ello hemos obtenido una compleja red de correspondencias con el vasco, que pasan del centenar dentro de la primitiva Tartéside.

No por eso hemos llegado a conclusiones distintas de las hoy aceptadas, superada la vieja hipótesis vasco-ibérica. A nuestro juicio, la explicación por el vasco de los topónimos del Sur responde a la existencia de un conjunto de términos de cultura. Seguimos así la postura de Tovar (21) con respecto a Iliberri, y creemos que esta postura no será alterada en posteriores investigaciones, cuyo porvenir es más bien determinar el contexto cultural concreto y el camino recorrido por dichos elementos.

En los dialectos vascos, *tarte* tiene como variantes *darte* y *arte*, que corresponden indistintamente a tres acepciones principales: *matorral*, *intervalo* y *fisura*. Las dos primeras aparentan cierta conexión, a lo que aludiremos brevemente por medio de algunos términos que tomamos de Azkue (22).

Primera acepción (vegetal).

Tarte (BN): *tallo de árbol joven.*
Darte (AN): *árbol no podado;* (BN): *planta joven de árbol.*
Darthe (BN): *matorral, chaparral.*
Tarta (BN, S): *árbol joven;* (S): *zarza.*
Tartaka (G): *chaparro, mata de encina.*
Dartadi (AN): *jaral de árboles jóvenes.*
Tara (BN): *rama joven de un árbol.*
Arte (AN, B, G): *encina.*
Ar (B): *zarza.*

Ciertas variantes, aunque de un mismo origen, han podido llegar al euskera por caminos distintos. Otras, por el contrario, pueden tener origen diverso, aunque por evolución concluyan en resultados casi

---

(20) El nombre de la antigua Murgi coincide, entre otras variantes, con vasc. *murgil*, *morgoi*, *morko* = *racimo* (de uvas), etc. (Azkue). El nombre de la población actual, Dalias, equivale a lo mismo en árabe (*vid*). *Cfr.* Asín: *Contribución.* Dalias y sus contornos constituyen el centro productor de las famosas uvas de Almería. La situación de Murgi junto a Dalias está acreditada por inscripciones. V. Saavedra: *La ilustración española y americana*, diciembre, 1892; Fita: «Inscripciones murgitanas», *BRAE*, LVII, 1910; Navascués: «Inscripciones romanas de Murgi», *AEA*, X, 1934.

(21) *Archivum*, IV, p. 266. V. también *ELH*, pp. 17-18, y Hubschmid, *ELH*, página 454.

(22) Adoptamos las abreviaturas de Azkue: B = Bizkaino, AN = Alto Navarro, etc. La selección de acepciones es nuestra. El orden no responde a un criterio especial.

idénticos. Así cabe pensar respecto a *arte* = *encina*. Pero esto no obstaculiza una visión ambiental del conjunto.

Las ramas o matorrales «no podados» suelen quedar en los contornos de las tierras ganadas al cultivo en las roturaciones, crecen espontáneamente y hasta se fomentan para formar setos en torno de un campo (23). Por ello, es verosímil que a partir del concepto de «matorral» se haya originado la segunda acepción, alusiva al espacio intermedio, rodeado de matorrales (24).

Mas, sea real o sólo aparente la relación entre estas variantes, pasamos a la segunda acepción, cuyo conjunto es el que nos interesa para constatar la difusión y raigambre en todos los dialectos.

Segunda acepción (Intermedio, coto).

Tarte (BN): *intermedio;* (G): (Id. Mendizábal); (B): *coto* (Zamarripa y Uraga).
Tarteka (AN, B, G): *por intervalos.*
Arte (B, BN, L, S): *intervalo* (AN, BN, L): *cepo, lazo* (B, AN): *medio;* (G): *espacio.*
Arteka (AN): *espacio entre dos cosas.*
Arteko: intermedio (Larramendi).
Artha (BN, L, S): *escollo, arrecife.*
Darte (AN): *intermedio.*
Tharaja (S): *mediano, intermedio.*

IV. Empleo específico de tarte = «isla»

Los conceptos de «intervalo», «espacio intermedio» o «coto» sintetizan todos los matices del *consaeptum locum* de la *Ora Maritima*. Llegamos así a la equivalencia trilingüe recogida por Avieno: Gadir, *consaeptum locum,* Tarte(ssus). Pero, por nuestra parte, esta alusión tiene tan sólo unas miras ambientales. Frente al sentido genérico de «lugar cercado», el lenguaje figurado y popular hacía uso del término «gadir» para designar poblaciones o lugares fortificados (25). De ahí que Avieno aluda a *Gadir oppidum.* La ciudad de Agadir aparece con el

(23) Al principio creímos posible la relación entre las tres acepciones, pero Tovar, en carta, me manifiesta sus dudas respecto a fisura, debido al artículo *artiga* en el diccionario de Corominas.

(24) Tovar me comunica: «En el grupo primero puede usted añadir *talika* (BN, S), *rama joven en el árbol.* Esta forma podría hacer pensar que lo primitivo no es *r,* sino *l,* lo que acaso permitiría alejar este grupo del problema.» Respecto al segundo grupo, añade: «Lo que usted dice de que en esas voces *darte, tarte* puede haber, mezclado con otros, un elemento que sería el nombre de Tartessos, me parece posible. Yo creo que si lo da usted como posibilidad su trabajo es interesante.»

(25) El sentido amplio del término *gadir* está acreditado en Plinio, IV, 120, y en Avieno, vers., 268-269. Sobre otros significados, v. Sola Solé, *ELH*, p. 495.

mismo criterio y en lengua bereber se han encontrado voces posiblemente emparentadas con *gadir*. Paralelamente, pensamos que la voz *tarte*, a más de su aspecto genérico, tenía otro sentido específico y de origen figurado para designar las islas. A ello nos mueven varias razones que resumimos a continuación.

1. *El vocabulario vasco.*

La voz *arte (tarte)* es la empleada en vascuence para designar las islas *(urarte)*. Aparece ya recogida por Larramendi (26), y parece ligada a variantes que denotan antigüedad, por haber perdido la consonante inicial (27).

2. *La isla de Tartessos.*

Hay un pasaje en el texto de Avieno donde el nombre de la ciudad aparece sustituido por la palabra «isla»: «Sed insulam Tartessus amnis...ligat...ore bis gemino quoque meridiana civitatis adluit» (28). Esta isla no es mencionada en los versos que preceden. Schulten pretendió identificarla con Cartare (29). Pero recuérdese que entre Cartare y Tartessus se citan diversos lugares: «Cassius inde mons...inde fani est prominen... Gerontis arx est eminus...» (30). Es decir, que se interponen varios accidentes notables; con la particularidad de que Cartare queda en la costa exterior, antes de llegar a la desembocadura del río, mientras que Tartessus es una isla fluvial, situada junto al *lacus*, al interior de la desembocadura. La isla de Cartare ha de ser la actual de Saltés, y tal vez su nombre esté originado en el que transmite Avieno (31). De cualquier forma, es significativo que se mencione la isla de Tartessos de un modo inesperado, precisamente después de afirmar que la traducción del nombre responde al concepto genérico de «lugar cercado». También Estrabón menciona la isla de Tartessos sin atribuirle nombre alguno (32), al igual que omite los nombres de las islas menores del Bae-

---

(26) *Diccionario trilingüe.* En el mismo sentido, AZKUE: *urarte = isla.*

(27) En el caso de *artha*, BN, L, S, *escollo*, *arrecife* (AZKUE). Sobre la dental, v. MICHELENA: *Fonética histórica vasca*, y *BRASVAP*, IX, 1953.

(28) AVIENO: Vers. 283 y ss.

(29) SCHULTEN: *Tartessos*, cap. XII.

(30) AVIENO: Vers. 255 y ss.

(31) El cambio de la inicial parece frecuente. Cfr. C. PEMÁN: *Inv. y Prog.*, 3, 1935.

(32) G. III, 1, 9. Sin embargo afirma que en esta isla estuvo Tartessos: Cfr. III, 2, 11.

tis (33), tal vez porque carecían de apelativo. Con las actuales islas del Guadalquivir ocurre algo semejante, y las más notables se distinguen sólo por sus dimensiones: Isla Mayor, Isla Menor e Isla Mínima.

3. *La Tarsis bíblica.*

Queda aún por resolver en toda su problemática la ecuación *Tartessos = Tarsis*. En lo que respecta al lugar, situado en los confines del mundo, rico en minerales, en comercio y tradición marinera, Tarsis no puede ser más que Tartessos. Coinciden también las épocas de esclavitud y liberación con la sumisión de Tiro por los asirios (34). Lo problemático es más bien aclarar si el nombre de Tarsis es mera adaptación o es etimológicamente distinto de Tartessos. A la identidad inclina la forma Tarsisi (35). Pero la existencia de esta voz con el significado de «piedra preciosa» mueve a pensar lo contrario (36). Es posible que el nombre de Tarsisi (Tartessos) se transformara en Tarsis por la semejanza con la voz que designaba las piedras preciosas, pero no hemos de descartar la posibilidad de que el proceso ocurriera a la inversa, cosa muy verosímil, dado que los minerales preciosos procedían de Tartessos (37).

En todo caso, y más a favor con la identificación, nos interesa destacar que la Tarsis bíblica aparece equiparada al concepto de isla. Así lo encontramos en Isaías:

> *Los barcos se juntan para mí*
> *porque las islas me esperan,*
> *los navíos de Tarsis en cabeza*
> *para traer a tus hijos de lejos*
> *junto con su plata y su oro* (38).

> Pondré en ellos una señal y enviaré de ellos algunos escapados a las naciones: a Tarsis, Put y Lud Mesek, Ros, Túbal, Javán, a las islas remotas que no oyeron mi fama ni vieron mi gloria (39).

Más significativa es la mención de los Psalmos, donde los hemistiquios de los versículos se componen de conceptos sinónimos, por lo

---

(33) III, 2,3; 2,4; y 5,9. Según MELA (III, 46), en la *Baetica* hay muchas islas sin nombre.
(34) SCHULTEN: *Tartessos*, pp. 78 y ss., y FONTES, pp. 173-174.
(35) SCHULTEN: *Id.*, p. 58.
(36) ULF TÄCKHOLM: *Opuscula romana*, V, 1965.
(37) FONTES, pp. 174 y ss.
(38) *Id.*, 60, 9.
(39) *Id.*, 66, 19

que la equivalencia de Tarsis y las islas hay que darla como un hecho en la mente del autor:

Los reyes de Tarsis y las islas traerán tributo.
Los reyes de Sabá y Seba pagarán impuestos (40).

4. *La forma plural.*

Según Eratóstenes, el nombre de la región del bajo Betis era Tartessis (41). De acuerdo con lo que llevamos visto, habríamos de traducirlo como «región de las islas», con lo que se explica el empleo del mismo nombre para el río, es decir, el «río de las islas». La capital, asentada en una de ellas, se nombraría en singular (42), la isla por antonomasia. Esta es la única citada por Aviano (43). Pero, indirectamente, alude a la existencia de otras, ya que describe a la ciudad rodeada por siete cauces del río y entre cauce y cauce debió haber una isla (44). En forma plural se expresan también los textos bíblicos, vistos más atrás, así como Estrabón (45). También encontramos el plural en Justino (46). Pero este último alude a Gerión, ligado en muchos textos a la región gaditana, a la cual también se nombra en forma plural (47). Esto es significativo, pues si en época tardía Gadir se componía de varios núcleos (48), no ocurrió lo mismo en los tiempos anteriores. Por consiguiente, el plural ha de aludir a las islas (49). Sin embargo, el término *gadir,* con su valor genérico de «lugar cercado», tiende a designar los recintos amurallados, por lo que esta utilización del plural puede estar motivada por la traducción de la lengua indígena, donde *tarte* —según vamos viendo— se aplica a las islas.

5. *Los lugares designados con la voz «tarte».*

El nombre de Tartessos carece de paralelos en la antigua toponimia hispana. Es cierto que en algunas fuentes aparece como sobrenombre

(40) *Psal.*, 72, 10.
(41) Cfr. ESTRABÓN, III, 2, II.
(42) V. nota 28. También ESTRABÓN emplea aquí el singular; V. nota 41.
(43) Vrs. 283; en el mismo sentido ESTRABÓN, III, I,9; 2,II
(44) AVIENO: vers. 286 y ss., V, nota 33.
(45) Véanse notas 41 y 33.
(46) JUSTINO, 44, 4: «... in alia parte Hispanias, quae ex insulis constat, regnum penes Geryonem fuit.»
(47) GARCÍA Y BELLIDO piensa que el plural debe obedecer al hecho de ser varias las islas gaditanas, cfr. comentario 309 a la versión de ESTRABÓN: *España y los españoles hace dos mil años,* 4.ª ed. Madrid, 1968.
(48) ESTRABÓN, III, 5, 3.
(49) Es posible que en un principio se empleara el plural para incluir a la ciudad indígena *(Tartessos)* y a la fenicia *(Gadir)*. No obstante, la existencia de varias islas en el Betis y en la bahía gaditana debió ser una causa más de confusión entre ambas.

de Gadir y Carteia (50), aunque, a nuestro juicio, debido al empleo que los indígenas hacían de su propia lengua. Ahora bien, como la correspondencia *gadir-tarte* tiene solamente un sentido amplio, es obvio que el término indígena no aparezca en otras poblaciones fortificadas. Por el contrario, aparece en poblaciones asentadas sobre islas (Gadir) o penínsulas (Carteia). El único topónimo antiguo que puede tener algún parentesco con Tartessos es Dertosa, la actual Tortosa, que precisamente también ocupa una península fluvio-marina en la desembocadura del Ebro. Todo esto hace sospechar que la situación bilingüe de las costas, frecuentadas por pueblos diversos, diera origen a interpretaciones falsas y llevaran a confundir Gadir, Carteia y Tartessos.

6. *Las traducciones sucesivas.*

Aludimos anteriormente a la traducción de que han sido objeto numerosos topónimos del Sur. En lo que respecta a Carteia, llamada Tartessos por Mela y Plinio, parece evidente esta trayectoria. El nombre de la ciudad actual, Algeciras, tiene igual significado en lengua árabe (51).

Todas estas consideraciones, que tal vez aisladamente no despertaran demasiado interés, vistas en conjunto mueven a pensar en algo más que una simple coincidencia. Por ello, una vez comprobada en los dialectos vascos la existencia de *tarte = coto,* no puede perderse de vista el empleo en *ur-arte = isla.*

V. Conclusión

Las corrientes culturales, a partir de lo dolménico, Los Millares, el vaso Campaniforme o El Argar culminan en el Sur y seguidamente irradian hacia el Norte. Ante este fenómeno, difícilmente se puede suponer un impacto lingüístico «no indoeuropeo» siguiendo el camino contrario. Lo más verosímil es que los elementos comunes con el euske-

---

(50) Mela, II, 96; Plinio, III, 8; IV, 120; los textos de Plinio son en extremo significativos, pues no habla de «identificación» con la vieja ciudad, sino, simplemente, de un sobrenombre tradicional, lo que nos lleva a pensar una vez más en la equivalencia. V. algunos textos en Sulten: *ob. cit.,* p. 155.

(51) *La isla, la península, cfr.* Asín Palacios: *Contribución.* Según Plinio (IV, 120) la antigua *Gades* estuvo donde hoy San Fernando. De ser así resulta en extremo curiosa la inercia tradicional: en la actualidad, los gaditanos llaman a San Fernando *La isla,* a pesar de que no lo es y, por añadidura, hoy sirve para unir la isla de Cádiz con tierra firme.

ra acompañaran a estos movimientos de tipo cultural que, en parte, vienen a influir en la cultura pirenaica. Posteriormente, la difusión del alfabeto ibérico repite una trayectoria semejante.

Pero estas aportaciones, andaluzas o levantinas, van impregnadas a su vez de orientalismo (52). De ahí que el parentesco vasco-caucásico sea aceptable suponerlo por el conducto ibero-tartesio (53).—MANUEL PÉREZ ROJAS *(Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe. MADRID).*

---

(52) Véanse MALUQUER DE MOTES, en *Zumárraga VI*, Bilbao, 1956, pp. 38-44. Respecto al alfabeto ibérico, V. TOVAR, *ELH*, p. 9, núm. 9; GÓMEZ MORENO: *La escritura Bástulo-Turdetana*, pp. 7-14 (Madrid, 1962).

(53) Véase en este sentido LAFÓN, *ELH*, p. 96, núms. 58-59. Tendríamos así la solución para fijar un sustrato hispano-vasco, común al Oriente y distinto de lo africano, al que aluden HUBSMIDT *(ELH*, p. 35) desde un punto de vista lingüístico, y TARRADEL *(El país valenciano desde el neolítico a la iberización*, y notas de cátedra), desde un punto de vista arqueológico. V. del mismo autor *Lecciones de arqueología púnica*, Caesaraugusta, 1955; Zeph. III, 1952.

Sección Bibliográfica

MARIO VARGAS LLOSA: *Conversación en La Catedral.* Ed. Seix Barral. Barcelona, 1969.

SAGA DEL PERÚ EN SU HORA CERO

> *No sabíamos adónde. Pero constantemente volvías la cabeza para ver, a lo lejos, cómo las llamas consumían tu pasado.*
>
> (E. EVTUCHENKO.)

Creo que fue Martínez Moreno, al reseñar *La casa verde,* quien formuló explícitamente una pregunta que nos había rondado, y nos seguirá rondando, a muchos lectores de Vargas Llosa: «¿Después de esto, qué?» Parecía como si cada nuevo éxito literario agudizara el suspenso que encerraba tal pregunta. ¿Pueden superarse una y otra vez logros como *La ciudad y los perros, La casa verde* y *Los cachorros?* ¿Qué metas puede alcanzar un escritor que llegó a una loable madurez novelística tan joven, con un criterio de profesionalidad y autocrítica tan acusado?

Los interrogantes, las dudas, de los que no era ajeno el propio novelista (algo parecido está pasando en torno a García Márquez tras sus *Cien años de soledad)* se agudizaban con la demora en finalizar cada nueva novela. Esta vez, el compás de espera ha rebasado notablemente, casi doblado, el lapso que separaba las dos primeras novelas: tres años entre *La ciudad* y *La casa,* casi cinco entre ésta y *Conversación en La Catedral.*

Cuantitativamente, al menos, este exceso de espera queda más que justificado: dos volúmenes, cuatro partes, cerca de ochocientas páginas y una plétora de técnicas y recursos narrativos, estilísticos y estructurales, son el balance de otro gran esfuerzo creativo de Vargas Llosa por dar a una nueva experiencia suya, peruana, la ambicosa forma artística, literaria que tiene para él todo proceso novelístico.

El tema de *Conversación en La Catedral* era bien conocido por haber sido divulgado en buen número de entrevistas y coloquios que parecen ser la inevitable estela de este novelista, quizá por razón misma de su claridad crítica y autocrítica. Luis Harss, por ejemplo, recogía ya el dato al final en su ensayo, «Mario Vargas Llosa o los vasos comunicantes», publicado en su libro sobre la «nueva novela» latinoamericana, *Los nuestros*. La novela estaba, al parecer, centrada en el guardaespaldas del que había sido hombre de hierro del dictador peruano Odría.

Meses después de sus conversaciones con Harss, Vargas Llosa se trasladó a Londres y allí le conocí en octubre de 1966. Durante una entrevista, un mes más tarde, me habló de la novela que preparaba. «Intento reflejar —me dijo— el clima del Perú durante el "ochenio odríista": aquella dictadura blanda pero de increíble corrupción, que yo viví durante mi época universitaria en Lima y cuyo lodo, de un modo u otro, nos salpicó a todos. Pero no es una novela política, sino el reflejo a muchos niveles (social, humano, erótico, racial, económico y también político) del Perú durante esta época.» Y mientras hablábamos, desde una esquina de su mesa, un estimable alto de cuartillas testimoniaba la marcha ya avanzada del nuevo proyecto novelístico.

El progreso de la novela resultó, luego, ser más lento y penoso de lo que nos imaginábamos entonces. En el verano de 1968, en vísperas de mi partida a Lima, el novelista me permitió leer, todavía en Londres, las primeras doscientas páginas: lo que es hoy, tras algunos cambios, la primera de las cuatro partes que tiene la edición de Seix Barral. De aquella lectura atragantada aún conservo algunas notas que utilicé en conferencias que sobre este autor dicté en el Perú. De modo muy vívido recuerdo el arranque sugestivo, absorbente (algo ya muy típico en toda la obra de Vargas Llosa) y desgarrado:

> Desde la puerta de «La Crónica», Santiago mira la avenida Tacna, sin amor: automóviles, edificios desiguales y descoloridos, esqueletos de avisos luminosos flotando en la neblina, el mediodía gris. ¿En qué momento se había jodido el Perú?...

Así como el final del mismo capítulo, tan opresivo y destemplador como la garúa limeña con que culmina:

> Piensa: te prometo... Santiago puede ver un retazo de cielo casi oscuro, y adivinar, afuera, encima, cayendo sobre la Quinta de los Duendes, Miraflores, Lima, la miserable garúa de siempre (p. 32).

Mi mayor curiosidad al leer aquel anticipo de *Conversación en La Catedral* fue sobre todo de un orden técnico, estilístico. Andaba por entonces forcejeando con las formas estructurales tan complejas de sus anteriores novelas, en el curso de mi investigación doctoral sobre este autor, y me intrigaba poderosamente saber qué planteamiento estructural habría dado Vargas Llosa a su nuevo libro. Confieso que el apresurado examen de lo que era, después de todo, la cuarta parte de la novela, malamente satisfizo esta curiosidad.

Mis preguntas entonces, como ahora al enjuiciar la obra completa, era: ¿Cómo se planteaba y resolvía técnicamente Vargas Llosa esta novela? ¿De forma vívida, catártica y experimental como *La ciudad y los perros*? ¿En el cerebral, laberíntico y muy objetivo modo de *La casa verde*, o con un enfoque muy poemático pero de gran dureza como *Los cachorros*?

Y antes de contestar quisiera recordar el dictado del mexicano José Emilio Pacheco, que creo epitoma el sentir de muchos críticos y lectores: «De Vargas Llosa se diría que no escribe para los que van a leerlo, sino a releerlo.» Pontificar sobre cualquiera de sus novelas tras una primera lectura es, indudablemente, una gran temeridad. El lector de *La casa verde*, más aún de la presente obra, ha de seguir el curso de las mismas lápiz en mano, veteando su propio mapa y, mejor todavía, trazándose un verdadero desglose de cómo se desarrolla la trama, sección a sección y capítulo a capítulo. El criterio de relectura que sugería Pacheco se evidencia aquí en la necesidad, por ejemplo, de regresar al primer capítulo, en que tiene lugar la conversación Santiago-Ambrosio en forma esquemática, para recoger algunas de las claves que permiten un mejor entendimiento de toda la obra.

Estructuralmente, *Conversación en La Catedral* se homologa siguiendo un criterio de construcción que pudiéramos considerar síntesis de sus dos anteriores novelas. Este criterio, recordará el lector, es el de fragmentación, conforme a un patrón ya clásico de «discontinuidad y simultaneidad», que tiene sus orígenes en técnicas de montaje fílmico creadas por Griffith en su película *Intolerancia,* y en las formas narrativas de *Manhattan Transfer* y USA, de Dos Passos. En este sistema, la «sección» narrativa toma preferencia sobre el tradicional capítulo, como básica unidad narrativa.

En su primera novela, *La ciudad y los perros,* Vargas Llosa centraba este criterio de fragmentación narrativa en una rotación irregular (asimétrica) de focos o «puntos de vista» de narración en el sentido

jamesiano (Poeta, Richi, Alberto, Boa, Jaguar). La realización de la historia respondía aquí a una visión dualística en lo temporal (presente y pasado) y espacial (microcosmo y macrocosmo: Leoncio Prado y Lima). El desarrollo de la «super-novela» que era *La casa verde* aportó una variación al criterio de discontinuidad y simultaneidad, haciendo que la rotación de las «novelas» que contenía (las de Jum, Fushía, Anselmo, Bonifacia y los Inconquistables) se sucediera de forma totalmente simétrica: el mismo número de secciones en cada capítulo, el mismo orden o secuencia de aparición.

La nueva novela, como queda apuntado, representa una síntesis de las dos obras anteriores. Las partes segunda y cuarta del relato ofrecen una pluralidad narrativa en cada capítulo (secciones) que se desarrolla en un orden parejo: Amalia-Cayo-Santiago o Amalia-Cayo-Ambrosio, en la segunda parte; Santiago-Queta-Ambrosio, en la cuarta. La primera y tercera partes, sin embargo, presentan en apariencia una unidad narrativa analogable al capítulo tradicional. Pero esto es sólo en apariencia, porque lejos de mantener una unidad narrativa, cada uno de estos capítulos (especialmente en la primera parte) se desenvuelve en una compleja pluralidad de diálogos entrelazados, o yuxtapuestos incluso, que corresponden a distintos personajes, en épocas diferentes y lugares dispares. En el capítulo VII de la primera parte se llegan a contar hasta ocho situaciones dialogales que, en cortas ráfagas, se van sucediendo (y esto es lo importante) sin mistificar el sentido de la acción, antes bien redoblando la intensidad dramática de los hechos (por proximidad, por antítesis) y la comprensión global de este maremágnum de personajes, incidentes y peripecias.

En suma, Vargas Llosa ha vuelto a su *modus operandi* tradicional de diálogos montados y narrativa asincrónica, en la que los ecos se anticipan a las voces, las fronteras espaciales se eliminan y la acción adquiere un vertiginoso ritmo indeclinable, desbordándose los cauces tradicionales de la novela, superándose aquellos más vanguardistas del monólogo interior y hasta algunos de los experimentos del «nouveau roman».

Bien puede decirse que Vargas Llosa ha conseguido ya, con mayor y más segura medida que en *La casa verde,* su viejo sueño de una novela totalizadora, que todo lo abraza, que todo lo trasciende; especialmente ha conseguido eliminar su propia presencia en la narración: que permanezca invisible la mano que mueve personajes y eventos, haciéndonos sentir, en cambio, esa ficción de que la novela se mueva por sí misma, con plena autonomía.

Como bien lo refleja el título, la novela tiene como su arteria central narrativa una conversación que, aunque escenificada en las primeras páginas se deja sentir por toda su duración y da a sus cuatro partes cohesión y continuidad.

En una tasca obreril de Lima, «La Catedral», cercana al río Rímac, Santiago Zavala, protagonista máximo de la acción, platica con Ambrosio Pardo. Es un encuentro tras varios años de ausencia que sirve para situar los hechos en un momento más cercano a nuestros días, ubicando el comienzo de la historia (que es verdaderamente el final) en los aciagos años del gobierno de Belaunde.

Varias cosas unen a estos dos hombres, tan distantes, por otra parte, en el cuadro étnico-social de la vida peruana. Santiago, criollo miraflorino, de familia patricia adinerada, y el sambo Ambrosio, tipifican el fracaso en dos escalas diferentes: por revulsiva alienación de clase, en el primero, por circunstancias propias y económicas, en el segundo. Pero hay más: Ambrosio ha sido chófer de don Fermín Zavala, el senador capitalista gran soporte del régimen de Odría, y guardaespaldas de Cayo Bermúdez, el hombre fuerte de aquel dictador. Más aún: Ambrosio ha sido también amante de Amalia, sirvienta en un tiempo de los Zavala, y desahogo emocional de las esporádicas turbiedades sexuales de don Fermín.

Ecos de esta conversación intruyen a todo lo largo de la novela en aquellas secciones que tiene como foco narrativo a uno de estos dos «interlocutores» del encuentro en «La Catedral». Estas voces se entremezclan en el curso de la narrativa y, como sucedía con los diálogos Fushía-Aquilino en *La casa verde,* se producen extraños efectos dramáticos al completarse preguntas o sucesos del pasado con respuestas o comentarios en el presente. La innovación de Vargas Llosa con respecto a experiencias anteriores, consiste en que el novelista retarda el encuentro de ambos tiempos narrativos:

> —¿Cómo que se casó por accidente, niño? —se ríe Ambrosio—. ¿Quiere decir que lo obligaron?
> —Un accidente de verdad —dice Santiago—. Un accidente de auto (p. 178).

En esta cita, media casi toda una página entre la pregunta de Ambrosio y la contestación de Santiago. Durante el largo intervalo, Santiago recuerda la historia del encuentro con Ana, su mujer.

Este artificio de la conversación Santiago-Ambrosio, sostenida a lo largo de toda la novela, resulta obvio desde el principio, por la razón

misma, ya enunciada, de que esta larga charla en «La Catedral» está esquemáticamente escenificada en el primer capítulo de la novela. Más desconcertante para el lector es el otro *leitmotiv* dialogal que también intruye, esporádicamente, en la acción. Esta es la segunda conversación del presente epígrafe: la que tiene lugar entre Santiago y Carlitos, otro náufrago del sistema y compañero reporteril del protagonista. La clave de estos diálogos intrusivos, limitados muchas veces a una mera mención de los respectivos nombres (Carlitos, Zavalita), no la entregará Vargas Llosa a los lectores hasta el comienzo de la tercera parte.

> —Aquí tuvimos nuestra primera conversación masoquista, Zavalita —dijo—. Aquí nos confesamos que éramos un poeta y un comunista fracasados. Ahora somos sólo dos periodistas. Aquí nos hicimos amigos, Zavalita (II, 35).

Ese «aquí» es el «Negro-Negro», un sicodélico bar del centro de Lima. El momento ocurre cuando Santiago, en sus tareas periodísticas, ha descubierto la degeneración de su padre (que el autor deja sumida en esa neblina de ambigüedad tan característica de su novelar) y la sospecha de que Ambrosio haya asesinado a Hortensia (la «Musa»), ex amante de Cayo Bermúdez, para salvar a su amo del chantage y la ruina social.

Como dato curioso de este arabesco de diálogos montados que es la novela última de Vargas Llosa, hay que mencionar que, en ciertos momentos, ambas líneas de diálogo intrusivo (Santiago-Ambrosio y Santiago-Carlitos) confluyen y se entremezclan.

El eco de una conciencia

Ambos diálogos recurrentes vienen subrayados en su naturaleza e intención por un tercer elemento también reiterativo: el eco de la insatisfacción del propio Santiago, o toma de conciencia interior, que da a toda la novela un carácter de verdadera autopsia de la corrupción, insensibilidad, apatía y egoísmo de una clase social, de un país que, para el lector de sensibilidad media, será ya no sólo el Perú o Hispanoamérica, sino cualquier otro de similares coordenadas político-sociales a las que se esbozan en este relato.

Santiago Zavala, como tantos otros personajes vargasllosianos, se caracteriza en un contexto dualístico. Como Alberto-Poeta, Richi-Esclavo, Sargento-Lituma o Anselmo-Arpista, el protagonista central de *Conversación en La Catedral* posee no una, sino varias proyeccio-

nes. El es, sucesivamente, Santiago Zavala, Zavalita, «el flaco» y «el supersabio». Zavalita es la entidad que toma este personaje en su incesante toma de conciencia. Así, desde las primeras líneas de la narración, oímos ese eco (pues no es propiamente una voz, ni tampoco una forma del tradicional monólogo interior joyceano) que masoquísticamente se inquiere, otea su pasado, se posa en las encrucijadas de su vida y pregunta sin tregua:

> El era como el Perú, Zavalita, se había jodido en algún momento. Piensa: ¿en cuál? (p. 13).

Acaba de cumplir treinta años, pero su vida se ha gastado ya. Hubo un momento en que era un «puro» y tuvo en sus manos la posibilidad de realizarse, de dar a su existencia un significado. Pero dudó y, en su dudar, quemó todo el entusiasmo juvenil, el idealismo, la ilusión, el amor a esa aventura azarosa del vivir. Dudó, renunció y compró un abono vitalicio en el círculo de la mediocridad. Pero su sentido de clase, sus primeras vivencias dialécticas no le permiten ser un mediocre cualquiera, sino «diferente», contra corriente. Ser diferente en tales circunstancias es ser consciente de la mediocridad propia y ambiental; resultado: auto-tortura y masoquismo. Este masoquismo es el elemento motriz que empuja a Santiago en su encuesta y da al relato el mecanismo que acciona la trama y crea el clima denso, pesimista, que contiene.

Novela total y aglutinadora

Vargas Llosa ha escrito en *Conversación en La Catedral* su novela más totalizadora y, en su misma fragmentación narrativa, ha tejido un vasto mural del Perú. Apenas si hay un sector o aspecto de la presente configuración de su país que no esté aquí tratado o enunciado. Hay que citar sobre todo su penetrante y certero examen del absurdo juego calidoscópico de la política peruana, cuyas distintas combinaciones de color y forma (Apra-Ejército-Oligarquía-Capital extranjero), en nada alteraban la miasma de frustración, mediocridad y entreguismo. Lo que parece ser un ambiente exclusivamente concerniente al Ochenio de Odría, acaba reflejando, al transcender la anécdota-histórica que trata, los períodos posteriores de Prado y Belaunde. Igualmente impresiona su tratamiento de la estructura social peruana, osificada en su inmovilismo, bien afincada en reductos clasistas y raciales.

Esta es la saga del Perú actual. No ya sólo microcósmica (el Leoncio Prado) como en la primera novela, o sobre las regiones norteña

y amazónica como en la segunda, sino de todo el Perú. La costa, la montaña, Lima, Miraflores, Arequipa, Cuzco, Pucallpa, Ica, Camaná, Trujillo, las zonas fronterizas, los latifundios, universidades, barriadas, redacciones de periódicos, bulines, ministerios, tascas, boites, cárceles y fábricas, sirven de escenario a una extensa galería de personajes principales y secundarios, en completa representación de toda la gama étnico-social del país. Quedan excluidos, una vez más, los indios quechuas que en sus famosas comunidades (bien estudiadas por el malogrado Arguedas) viven marginados del quehacer peruano.

El lector, sin duda, sentirá por momentos el chispazo de un súbito reconocimiento: tipos, nombres, lugares y situaciones que ha encontrado previamente en las otras novelas de Vargas Llosa (Popeye, «cachorros», el «Regatas», el «Haití», el «Bolívar», etc.). Este rasgo flaubertiano de Vargas Llosa resultaba ya patente en sus obras anteriores; el novelista regresa a escenarios y temas previamente tratados por él mismo para recrearlos a la luz de su creciente experiencia novelística. El fenómeno se agudiza más en esta novela precisamente por el valor de síntesis que posee.

Conversación en La Catedral aglutina todas las grandes preocupaciones temáticas de Vargas Llosa: adolescencia truncada, impostura, deslealtad, hipócrita moral burguesa, mediocridad. La actitud del propio novelista hacia la temática que desarrolla en el relato posee también un carácter de síntesis. Si bien su objetivismo tan anti-maniqueo es aún más acusado que antes, la visión de su país se ha ennegrecido considerablemente. Habiendo superado, por un lado, el determinismo ambiental de *La ciudad y los perros*, carece esta novela, por otra parte, de la redimidora nota de ternura que se deja sentir en *La casa verde*, especialmente al final, o de esa leve película de nostalgia que suavizaba su implacable tratamiento del absurdo mundo miraflorino en *Los cachorros*. Su nueva novela concluye como comienza, con una agria nota de desesperanza:

> ... y después aquí, allá, y después, bueno, después ya se moriría, ¿no niño?

Desesperanza, sí, más también un logro de conocimiento que subyace en esa búsqueda lancinante de Zavalita. En el masoquismo de ese «piensa» que se reitera hasta la saciedad, está ya todo un planteamiento, profundo, sin dogmatismos, del proceso de nuestra corrupción. Al final seguiremos, quizá, sin saber cómo librarnos del lodo, pero estaremos en el secreto del cómo y el porqué nos salpicó.—Luis A. Díez (*Lakehead University. Thunder Bay. ONTARIO. Canadá*).

ROSALES Y VILLAMEDIANA

En la Editorial Gredos, con el rigor y la seriedad que suele caracterizar a la Biblioteca Románica Hispánica, y con un estilo literario muy superior al habitual de la colección, ha publicado Luis Rosales su estudio sobre el conde de Villamediana.

El interés del tema hace correr el riesgo de que uno se olvide del mérito del investigador, porque Rosales, como los buenos novelistas, traza el escenario y los personajes, les da calor y pasión de vida y casi consigue que no nos demos cuenta de que alguien está moviendo los hilos en la penumbra. Sólo de cuando en cuando la brillantez de una frase, la gracia o el desenfado de una expresión nos hace recordar que detrás de Villamediana, animándolo y haciéndolo actual, está Luis Rosales.

Sus libros anteriores nos habían ya descubierto su rigor de erudito y de investigador de la literatura; también la inimitable naturalidad y belleza de su estilo. Pero con la *Pasión y muerte del conde de Villamediana,* Rosales se sitúa en un puesto de preeminencia dentro de la mejor crítica literaria, de una crítica polémica y seria, erudita y apasionante. Rosales está a igual distancia del rastrero positivismo incapaz de despegarse del dato, que de la suposición gratuita y la brillantez inconsistente. Sorprende —siempre nos sorprende en un poeta— la seguridad con que se mueve en el panorama histórico, político y literario de la España del siglo XVII. El manejo de manuscritos y documentos inéditos, el cotejo de variantes, las citas constantes a pie de página, se hacen en él perfectamente compatibles con la sutileza y el atrevimiento de las hipótesis. Conoce perfectamente los datos concretos y sobre ellos es capaz de suponer, de deducir, de intuir el oculto sentido que los ha estructurado. Ese es el riesgo y el mayor mérito de Rosales: no ofrecer sólo hechos incuestionables, sino una interpretación nueva, arriesgada, apasionante de esos hechos. A veces podrá equivocarse, pero, en el peor de los casos, vale la pena equivocarse así.

En el libro alternan los capítulos en los que se exponen los datos conocidos de la vida y de la época de Villamediana con otros en los que se interpretan esos hechos o se critica la interpretación que les había dado la investigación anterior. En los primeros destaca el conocimiento casi exhaustivo de las fuentes documentales o el acierto en la selección de textos: así, cuando nos da el retrato físico y psicológico de don Juan de Tassis a través de las opiniones de sus contemporáneos, o cuando nos ofrece ejemplos de la perduración de la leyenda de sus amores con la reina a lo largo de tres siglos de literatura europea.

Pero más interesantes todavía son los capítulos en los que somete los hechos conocidos a una nueva revisión. Hasta ahora, por rutina o por torpeza de interpretación, se habían dado por válidas las afirmaciones de Hartzenbusch sobre los poemas de Villamediana dedicados a Francelisa o Francelinda; «De estos versos... sacamos en limpio que Villamediana amaba a Francelisa y que ella aún no había aceptado las ofrendas amorosas del conde» (antes había demostrado que Francelisa no era doña Isabel de Borbón, sino doña Francisca de Tabora, amante del rey, con lo cual los amores de Villamediana con la reina habían sido desechados por la crítica seria como algo legendario). Pues bien, Rosales se acerca a estos problemas con la mente limpia de prejuicios, los lee con atención, los somete a un cuidadoso análisis y sus conclusiones —y las nuestras a la vista de los poemas— no dejan lugar a dudas.

De la tan traída y llevada composición que comienza diciendo «¿Quién le concedería a mi fantasía?»..., dice Rosales: «no es propiamente un poema de amor; es un poema galante, escrito adrede con afectación culterana para hacerlo enigmático y misterioso», «da una impresión de juego y chischibeo». Pero no es eso todo; Villamediana, en ese poema, está realizando una labor parecida a la de Garcilaso en «A la flor de Gnido»: está animando a una dama a corresponder a los amores de otro galán; en el caso de Villamediana, los amores son de una «deidad oculta» que no puede ser otra que Felipe IV. Es decir, que el conde, en las tres composiciones que con seguridad se le pueden atribuir y que están dedicadas a Francelisa, lo que hace es poner su talento poético al servicio de una aventura amorosa de Felipe IV: Villamediana halaga, galantea y exhorta a doña Francisca a corresponder a las pretensiones del rey de España. Rosales demuestra que las relaciones del conde con la futura amante del rey no fueron de enamorado, sino de tercero. Con esto no hay más remedio que volver a dar a la ostentosa y atrevida divisa de Villamediana —«son mis amores reales»— el sentido que le dieron en la época: es doña Isabel de Borbón y no doña Francisca la mujer a quien amó don Juan de Tassis.

El tema central del libro, enfocado desde diversos puntos, todos ellos sugestivos, es el análisis de las causas que provocaron la muerte de Villamediana. Es un trabajo en algunos momentos casi detectivesco, en el que se combinan por igual la búsqueda de documentos perdidos, la revisión de las opiniones de la época (recogidas en cartas, en poemas, en crónicas...) y la interpretación de todo lo que por oscuro o misterioso pueda encerrar una clave secreta.

Los documentos descubiertos por Hartzenbusch y Alonso Cortés,

referentes al proceso de sodomía que se hizo a Villamediana un año después de muerto, parecían demostrar que la causa de su muerte estaba directamente relacionada con «el pecado nefando». Las conclusiones a las que llega Luis Rosales son distintas: «El análisis objetivo de las opiniones de sus contemporáneos —dice— desautoriza absolutamente la opinión de que la muerte de Villamediana estuviera directamente relacionada con la sodomía» (sólo Quevedo entre todos los escritores de la época acepta esa versión, pero su actitud demuestra tal hostilidad a Villamediana y sus *Grandes anales de quince días* constituyen tal ditirambo a la política de Olivares, que no se puede aceptar la imparcialidad de su juicio). En cuanto a la cédula de Fariñas, opina Rosales: «No deja de ser sorprendente que la cédula en virtud de la cual se trataban de silenciar las culpas de Villamediana sea precisamente la única prueba de cargo que hoy puede utilizarse contra él», y —sigue su razonamiento con lógica implacable— «si la causa de su muerte hubiera sido la sodomía, a Villamediana le hubieran procesado bien para desterrarle, bien para quemarle en la Plaza Mayor y silenciar de una vez para siempre la verdad y la leyenda de su amor por la reina».

La tesis de Rosales es que Villamediana murió por rivalidades políticas con Olivares y por haber perdido el favor de Felipe IV a consecuencia de su amor a Isabel de Borbón. Rosales analiza punto por punto la «carrera política» de Villamediana: su destierro en tiempos de Felipe III por sus sátiras a los validos y a la corrupción de la Corte, su vuelta, aureolado del prestigio de hombre incorruptible, su progresiva captación del favor de Felipe IV, sus ataques al conque duque y su creciente enemistad con él. Su muerte se nos presenta como la consecuencia de su temperamento atrevido y desmesurado. No calculó el alcance de sus fuerzos: desafió a Olivares disputándole su primacía política, desafió al rey, poniendo públicamente en entredicho su honor. Sus contemporáneos vieron en su asesinato la venganza de Olivares ratificada por el rey.

Pero la sangre desarramada en la plaza Mayor aquel 21 de agosto de 1622 lanzó a los cuatro vientos una historia amorosa que iba a llegar hasta nuestros días. Lo cuenta Marañón: en un pueblo de la Mancha, en pleno siglo XX, sobre un retrato de Isabel de Borbón, una mano desconocida escribió: «La novia de Villamediana...»

Era necesario destruir la leyenda y para ello se arbitró un medio: juzgar a Villamediana *después de muerto* por un delito de sodomía. Rosales termina su estudio con estas palabras: «Este proceso, que debería pasar a la historia con el nombre de *proceso nefando,* este proceso escandaloso, inventado por el conde duque para salvar el decoro del rey y dar una causa legal al asesinato de Villamediana, es hoy un argu-

mento decisivo que prueba ante la historia su inocencia. La calumnia no siempre va acompañada de difamación ni es el último veredicto.» Tendríamos que añadir que esto sucede cuando hay hombres capaces de ver con ojos limpios y honrados —como Luis Rosales— la historia de España.—MARINA MAYORAL *(Bretón de los Herreros, 65. MADRID).*

GONZALO ANES: *Economía e «Ilustración» en la España del siglo XVII.* Edit. Ariel. Madrid, 1969.

Con el objeto de poder ordenar los distintos trabajos que componen este libro —y también el de ordenar su comentario—, creo aconsejable agruparlos en tres apartados diferentes:

1) El primero de ellos estaría compuesto por el titulado «La Revolución francesa y España».

En él se incluyen «unas muestras significativas de la penetración de las nuevas ideas, incluso en apartadas localidades campesinas, cosa insospechada hasta la publicación de este trabajo»; y aunque sea cierto que las distintas medidas adoptadas en relación con libros y folletos, así como las medidas adoptadas en relación con la enseñanza, la inquietud por la llegada de una elevada proporción del clero francés, etc., no dan pie a suponer que «el contagio revolucionario» hubiera calado en las masas trabajadoras; sin embargo, sí puede afirmarse que no fueron sólo un sector de los ilustrados los únicos simpatizantes de la Revolución, como pone de manifiesto esa «entente cordiale» entre la Inquisición, por una parte, y la Corona, por otra, a partir de 1789.

Esto es lo que viene a decir el autor al ponernos sobre aviso de que afirmar otra cosa es, si no incorrecto, al menos apresurado. Razón ésta por la que «a estos nuevos testimonios pueden ponerse todas las limitaciones».

Como veremos en los dos apartados posteriores, la relación entre éste y los restantes trabajos es únicamente tangencial; debido a la directa vinculación de éstos con la Historia Económica del siglo XVIII español, es por lo que seguidamente pasamos a un comentario algo más extenso de los mismos.

2) Tres de estos trabajos («Coyuntura económica e ilustración: las Sociedades de Amigos del País», «El informe sobre la Ley Agraria y la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País» y «La crítica de un programa de los ilustrados en vísperas de la desamortización») tienen de común el analizar las relaciones entre coyuntura eco-

nómica e ilustración. Partiendo del análisis de P. Vilar sobre el «reformismo borbónico» —aprovechamiento y orientación de fuerzas productivas ya existentes y en acción, pero que consagran las diferencias de desarrollo entre centro y periferia—, el autor demuestra que el nacimiento de aquellas Sociedades a lo largo del siglo XVIII, no está únicamente ligado a los interses de la burguesía, como lo demuestra, por un lado, el que los solicitantes fueran por regla general nobles y eclesiásticos, y por otro, el que durante este siglo no existieran dichas Sociedades en aquellas ciudades donde los intereses de la burguesía eran predominantes (ciudades de la España periférica). De aquí que el espíritu ilustrado sea reflejo de esa vinculación de intereses —al menos a corto plazo— entre nobles, eclesiásticos, campesinos y trabajadores, ante el proceso de expansión de la actividad económica que experimenta el país a lo largo de dicho siglo.

Cuando, como consecuencia de aquella coyuntura, el desarrollo de las fuerzas productivas perfile la divergencia de intereses de una burguesía fundamentalmente comercial, por una parte, de los del clero y nobleza, por otra, desaparecerá el espíritu ilustrado de aquellas Sociedades, ya que éstas y también aquél han perdido su razón de existir (prueba de ello es que sus actuaciones irán decreciendo paulatinamente a lo largo del siglo XIX).

Podríamos citar dos textos —claros exponentes de lo que hemos dicho—, que a pesar de diferir entre sí en sólo treinta y dos años, explicitan, no obstante, con toda claridad ese «tour de force».

El «oficio» que en 1794 dirigiera Jovellanos a la Sociedad Económica Matritense al remitirle el informe sobre la Ley Agraria —«oficio» descubierto por el profesor Anes—, tras establecer claramente que «era necesario hacer la guerra a muchas preocupaciones añejas» (exceso de tributos y formas de exacción, privilegios de la Mesta, de donde se origina la separación de ganadero y labrador, falta de libertad en el uso de la propiedad, de donde se origina el no poder cercar las tierras, reunir posesiones, etc.), concluye que «el primer objeto de las leyes sociales será siempre proteger el interés individual: este interés, una vez protegido, aumenta infaliblemente la riqueza particular; de esta riqueza nace sin violencia y se alimenta la riqueza pública, y sólo cuando un Estado se ha hecho por medio de él rico y poderoso, es capaz de luchar con la naturaleza, vencerla y mejorarla».

El otro texto, igualmente explícito en redacción y contenido, es el juicio que a la Chancillería de Valladolid (1826) le merecen las Sociedades. «Así que —vaticina la Chancillería— cuanto más procuren avanzar en sus proyectos mayores obstáculos encontrarán en el choque de los intereses de particulares y de los cuerpos políticos de quienes están

separadas sin guardar correspondencia ni armonía y, acaso, en dirección contraria, lo cual jamás dejará de influir en el desfallecimiento de las Sociedades.»

3) Por último, un tercer grupo estaría compuesto por los dos trabajos, titulados «Las fluctuaciones de los precios del trigo, de la cebada y del aceite en España (1788-1808): un contraste regional» y «Los pósitos en la España del siglo XVIII».

El tema de las fluctuaciones de los precios en la España de los siglos XVII y XVIII y comienzos del XIX ha sido uno de los campos de nuestra historia económica, en el que un gran número de historiadores han hecho especial hincapié, como réplica a los trabajos de Hamilton, único exponente hasta hace algunos años de una interpretación científica —al menos de eso se trataba— de las posibles causas que originaron dichas fluctuaciones de precios.

Como veremos, este tema también ha sido objeto de estudio para el autor. Los dos trabajos citados vienen a sumarse a otros de Vicéns Vives, P. Vilar, Nadal, etc., que intentan explicar la evolución de los precios en la España de este período, no desde la tradicional perspectiva cuantitativista de Hamilton —relación directa y única entre cantidad de dinero y precios—, sino desde otra más amplia y correcta que supone analizar dichos movimientos a partir de las relaciones y fuerzas que existieron en la sociedad española de la época.

Desde esta perspectiva, el autor intenta analizar las causas por las que las fluctuaciones en los precios del trigo, cebada y aceite fueron más acentuadas en la España del interior que en la periferia.

Las causas de estos contrastes no obedecen únicamente a la inflación de papel moneda provocada por la emisión y devaluación de los vales reales, sino más bien al hecho de que «mientras en la periferia se podían paliar los efectos de las malas cosechas con la importación de trigo extranjero, en el interior, debido a la falta de un comercio organizado —no existía en España, a finales del siglo XVIII y a comienzos del XIX, un mercado nacional propiamente dicho— y del poder de compra necesario, las malas cosechas y las tácticas de venta de los acumuladores de granos determinaban las violentas oscilaciones de los precios».

El hecho de que los pósitos —almacenes de granos— realizaran una función estabilizadora que atenuara los efectos de las malas cosechas, supone en el contexto de todas las causas mencionadas, el que «constituyesen una autodefensa de la sociedad estamental, tanto más importante cuanto más agudas se produjesen las tensiones».

Para no alargar excesivamente estas notas, podríamos concluir con el autor que «el elemento regulador constituido por los pósitos en

la sociedad tradicional se cercenó a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, con lo cual también en este terreno se observan las características típicas de los cambios institucionales y estructurales».

★

Sin temor a equivocarnos, podríamos afirmar que aunque «los trabajos que aparecen reunidos aquí forman parte de un estudio de mayores pretensiones, que se publicará pronto como libro», todos ellos constituyen una valiosa aportación al estudio de nuestra historia económica. Sólo nos queda esperar a que en ese estudio (*Las crisis agrícolas en la España moderna,* que editará Taurus) se complementen y desarrollen muchos de estos temas, que de forma tan sugestiva como rigurosa ha tratado el profesor Anes.—ANTONIO MASSIEU *(Goya, 131. MADRID).*

CRISTOBAL DE MORALES

En la historia de la música sucede a veces que la apología de un autor, justificada por la grandeza de su obra, deja a la sombra figuras de excepcional categoría. Esto ha ocurrido con Tomás Luis de Victoria. La música es el capítulo decisivo para mostrar cómo la identificación entre Contrarreforma y nacionalidad española oculta el esfuerzo positivo, conmovedor de nuestro Renacimiento. Sobre Victoria se ha volcado todo el hispanismo musical a lo Collet y ha dejado un tanto a la sombra la figura extraordinaria del polifonista andaluz Cristóbal de Morales. Stevenson, el gran investigador norteamericano, ha reducido a sus justos límites el significado de la obra victoriana; antes yo insistí mucho en el romanismo de esa obra. Por otra parte, el mismo Stevenson ha trabajado con seriedad y espíritu en la obra de Morales. Justo es decir que ya desde Eslava había interés y que la labor investigadora y editora de Higinio Anglés, a través del Instituto Español de Musicología, fue el paso decisivo.

El P. Samuel Rubio, de El Escorial, dedica ahora a Morales un largo y enjundioso estudio (1). Nos alegra mucho que el trabajo venga de la Biblioteca La Ciudad de Dios. Muy madrugadoramente, esta revista, en los tiempos del P. Villalba, dedicó buenos espacios a cuestiones

(1) SAMUEL RUBIO: *Cristóbal de Morales* (estudio crítico de su polifonía). Biblioteca La Ciudad de Dios. El Escorial, 1969.

musicales: aunque lo musical está muy dentro de la tradición agustiniana, la gracia estaba en la muy señalada atención a problemas de la actualidad. Más bonito aún, el que esa actualidad viniese, diríamos, impulsada por un simpático, liberal trabajo sobre la sensibilidad de los alumnos tanto sobre los del colegio Alfonso XII como sobre los de la llamada Universidad de El Escorial. La rara juntura de políticos-músicos, la excepción que suponen nombres como los de Azaña, Aunós y hoy mismo Tovar, viene, precisamente, de El Escorial.

Figura primerísima de El Escorial de nuestros tiempos es la del P. Samuel Rubio, organista, musicólogo de mucho trabajo y de no menor finura de juicio crítico. Señalo esto último porque en el panorama bastante frondoso de nuestra musicología había y hay un fuerte contraste entre la denodada, tesonera labor de investigación en los archivos —especialmente difícil en España— y la que podríamos llamar proyección hacia una auténtica historia que necesita como fundamental punto de partida de un juicio estético. Entendámonos: ciertos juicios estéticos, trabados en consideraciones más o menos literarias, a veces importantes, pero separados de la investigación —caso Salazar, por ejemplo— no faltan, pero interesa de manera singular que veamos entre las «hipótesis de trabajo» del compositor y en sus conclusiones el juicio estético particularizado y explicado.

Es muy importante el libro del P. Samuel Rubio sobre Cristóbal de Morales. El P. Rubio es músico y musicólogo: decir esto parece redundancia, y no es así, porque no siempre se da que el musicólogo, el investigador llegue a esa «especialidad», a través de la inicial y decisiva vocación de músico, vocación que impide esa inmersión en el pasado como barrera contra la música viva. Se encuentra el P. Rubio con que el Instituto de Musicología, por una parte; los trabajos de Stevenson, por otra, nos dan ya un Morales manejable. Más: conciertos corales y discos van haciendo entrar esta música dentro de ese repertorio del aficionado normal casi sólo limitado antes a Tomás Luis de Victoria.

El P. Rubio, ciñéndose a la música, hace un análisis estético tan detallado como interesante: moviéndose en un ámbito muy concreto, muestra cómo heredando Morales toda la sabiduría polifónica construye dentro de unos moldes serenos, severos, limpios de ornamentos inútiles. Señala, con razón, lo significativo que es, frente a los compositores de la época, la dedicación exclusiva a la música religiosa. Interesantísimo indicar, por mi parte, el que ciertas restricciones que pudieran aparecer como «reaccionarias», no tienen ese significado, sino el contrario: la crisis del sistema «modal» y la apertura a la moderna modalidad. Fijarse en los grandes motetes, es importante, y los análisis del P. Rubio, leídos «a dúo» con las consideraciones de Salazar sobre el motete como

«obra», dan una introducción espléndida a una «estética de estructuras» aplicada a esa época.

El estudio estético va precedido de una sucinta, pero suficiente biografía de Morales donde se recorren los puntos cardinales de los polifonistas: Castilla, Andalucía y, en el centro, la capilla papal. Añadiría, por mi cuenta, lo que dentro de la orsiana «Morfología de la Cultura» supone esta música como capítulo dentro de lo mejor de la tónica del humanismo en torno al emperador Carlos: la gravedad que se nota tanto en la expresión de lo religioso como en la canción del amor; la «evoción», típica en Morales, devoción que una cierta gracia andaluza convierte en dulzura en los trozos o en las obras cuyo texto lo exige. Más: la rápida difusión de la obra de Morales por toda Europa es también un capítulo de la profunda influencia, hasta ser estilo «europeo» de los usos —rezos y juegos— de la corte del emperador.

El libro está editado con decoro rayano en la modestia: décoro porque nada falta en las referencias bibliográficas, y no se ahorran las citas concretas de la música; modestia en la presentación, útil, pues no pocas veces el aficionado, el mismo estudioso se ve un poco intimidado ante tomos imponentes, riquísimos para biblioteca, difíciles para la casa. Con el libro del P. Rubio, cuya traducción es urgente —nuestra musicología lucha siempre con eso—, pasará en resúmenes a las mismas carpetas de los discos. Un ejemplo para terminar: en mi último viaje a París veía como novedad un disco en torno a las misas compuestas sobre la famosa canción *L'homme armé*. Uno de los tópicos leídos y dichos era exagerar la importancia de esa canción en la obra de Morales: el P. Rubio reduce eso a sus justos límites, mostrando cómo frente a los usos de la época, anticipándose a lo que luego será exigencia para la escuela romana, Morales saca casi siempre sus temas del caudal litúrgico.—FEDERICO SOPEÑA *(Narváez, 9. MADRID).*

NOTAS TANGENCIALES SOBRE OSCAR LEWIS

En el frontispicio del análisis de una obra (1) del antropólogo norteamericano Oscar Lewis es necesario hacer una consideración nada marginal: ¿Dónde termina la literatura y dónde comienza la ciencia?; interrelaciones; funciones de ambas en un contexto histórico determinado.

(1) *La vida.* «Una familia puertorriqueña en la cultura de la pobreza: San Juan y Nueva York.» Excepto *Antropología de la pobreza* (publicado por el Fondo de Cultura Económica), todos los restantes libros de Oscar Lewis han sido editados en Mortiz, México.

Evitando el estructuralismo lingüístico y los supuestos de ciencia literaria que de él se derivan (supuestos por los que sentimos un notable respeto), hay un hecho que nos parece evidente: cuando las ciencias sociales determinan un conocimiento científico de la sociedad, la literatura, el arte, manifiestan más abiertamente un carácter último muy independiente; se podrá, sin lugar a dudas, escribir una sociología del fenómeno estético, pero la consideración del arte como fiel reflejo de la realidad, a través del cual es posible efectuar un estudio del fenómeno reflejado, entrará en una crisis profunda.

Sin entrar en la polémica de la necesidad moral, individual o colectiva, de enfrentarse a las estructuras a través de la obra de arte en posesión de unas virtudes específicas, ni de la eficacia de ese objeto artístico, ni tampoco en la otra necesidad moral (de obligatoriedad discutible apreciablemente) de una obra de arte que cante lo excelso de una clase social frente a la corrupción e iniquidades de otra, nos parece evidente que la ciencia social, el psicoanálisis, el materialismo histórico, la antropología, cuentan con un aparato teórico eficaz, al menos por el momento, para el estudio de la sociedad; ante el racionalismo científico la subjetividad individual del artista no podrá enfrentarse abiertamente en la discusión de los mismos problemas.

Hechas estas consideraciones, los trabajos de campo de Oscar Lewis (*Antropología de la pobreza, Los hijos de Sánchez, Pedro Martínez, Tepozlán, La Vida)*, que tanta popularidad internacional han alcanzado, no podrán ser considerados nunca más que como exposición científica de situaciones de hecho empíricamente observadas. Observaciones que, en otro ambiente cultural, serían de una puerilidad insultante; sin embargo, en un país donde hay escritores en densidad apreciable que estiman ofensiva la posibilidad de que pueda venir a enseñarles a escribir en castellano un señor de Montevideo (pura casualidad: allí nació y reside Juan Carlos Onetti) a ellos, nacidos en Castilla o en Granada; en un país donde hay escritores que piensan que hacen sociología fusilando el informe FOESA de la situación social en España, añadiendo luego algunas pinceladas folclóricas; en un país donde la vanguardia estética está representada por Camilo José Cela y Miguel Delibes, si se aspira a romper los círculos viciosos de élite (tan reducidos...) se imponen aseveraciones tan enfáticas como las que preceden).

Deberán ser, por tanto, las nuestras, observaciones sobre la ciencia y el lugar que ocupa en nuestra civilización; de hecho, observaciones tangenciales, ya que no podremos —ni sería nuestro deseo— arremeter contra la ciencia misma, contra la verdad racional (por otra parte, tan manipulada, a veces, con frecuencia). La antropología, por razo-

ñes que no vienen al caso, orienta mayormente sus estudios de campo en las investigaciones sobre pueblos primitivos, camino de desaparecer, no siempre por razones digamos naturales (bla, bla, bla... *genocidio*... veneno, ropas apestadas, azúcar con cianuro, gérmenes de tuberculosis, o gripe, o carbunco, o disentería, inyectados como mensaje de paz, bombas, llamas, la deliciosa orgía del nápalm...); Oscar Lewis, hasta la fecha, ha circunscrito sus trabajos a ciertas áreas geográficas todavía no en trance de extinción humana, sólo marginadas, ampliamente: comarcas rurales centroamericanas, Puerto Rico, «estado libre asociado» de los Estados Unidos.

Se le debe a este autor que, en 1959, precisase terminológicamente, por vez primera, un concepto de fácil asimilación: cultura de la pobreza. Dijo así: «La cultura de la pobreza puede darse en diversos contextos históricos. Sin embargo, tiende a crecer y desarrollarse en sociedades que presentan el siguiente conjunto de condiciones: 1) economía monetaria, trabajo asalariado y producción con fines utilitarios; 2) índice elevado y constante de desempleo y subempleo para el obrero no especializado; 3) bajos salarios; 4) carencia de organización social, política o económica, ya sea por iniciativa voluntaria o por imposición estatal, para auxiliar a la población de ingresos reducidos; 5) la existencia de un régimen de parentesco bilateral más bien que unilateral (... en un sistema de parentesco unilineal, la descendencia se reconoce a través de los varones o a través de las mujeres. Cuando se reconoce exclusivamente a través de las mujeres se llama matrilineal o uterina. En un sistema bilateral o cognático, la descendencia se reconoce a través de los hombres o de las mujeres sin énfasis en ninguna de las dos líneas...); y, por último, 6) *la existencia de un sistema de valores en la clase dominante que ponga énfasis en la acumulación de riqueza y propiedades, en la posibilidad de ascenso en la escala social y en el ahorro, y que explique la indigencia económica como resultado de la incapacidad o la inferioridad personal.*» (El subrayado en nuestro.) No es necesario ser un lince para recordar a Max Weber y las relaciones entre la ética protestante y los orígenes del capitalismo imperialista. En el libro que comentamos el autor hace la radiografía de una familia puertorriqueña en dos polos de una cultura de la pobreza: San Juan de Puerto Rico y Nueva York. El libro abarca cinco partes en las que se cuenta (transcripción magnetofónica) un día de la vida de una mujer y sus hijos ya independientes, más unos fascinantes monólogos (también recogidos con magnetófono) de los maridos, esposas, hijos y parientes de esa familia, que van narrando sus peripecias individuales desde la infancia a la edad adulta. *La vida*, según manifestaciones de su autor, es el primer

libro «de una serie de volúmenes basados en un estudio de cien familias puertorriqueñas de cuatro barrios pobres del Gran San Juan y de sus parientes en la ciudad de Nueva York. Los principales objetivos del estudio fueron contribuir a nuestra comprensión de la vida en los barrios pobres de San Juan; examinar los problemas de adaptación y los cambios en la vida familiar de los emigrados de Nueva York». Muy brevemente ese es el marco: enfrentamiento radical y constante de dos mundos antagónicos en espacios cercanos, cuando no asimilados uno en el otro. Prostitución, homosexualidad, desempleo, habitat de penosas condiciones, violencia, alcohol, sexo en cantidades muy apreciables, droga, juegos de azar, economía basada en el cohecho, soborno, perversión o chantaje, tristes ropajes frente a la todopoderosa cultura del bienestar, la televisión, el cine, los electrodomésticos, la industria espacial, la mecánica electoral, la manipulación de la opinión pública, los asesinatos en masa, la publicidad subliminal, el espionaje matrimonial y colectivo, los imperios del petróleo y el automóvil, los gangsters elevados a presidentes de grandes compañías, los héroes cinematográficos, el erotismo de grupo, la violencia semantizada para el consumo. Los productos culturales producidos por Oscar Lewis son brillantísimos, estremecedores, orgiásticos, espléndidos, irrebatibles. Tipificaciones notorias de elementos vivos de esa cultura de la pobreza se desnudan verbalmente con una impudicia purificadora; su visión del mundo no puede ser más epidérmica; el atavismo salvaje impuesto en una continua y avasalladora lucha por la subsistencia los arrastra no hacia los infiernos del absurdo y la desesperación, sino a un infierno más concreto, urbano, donde el sexo se erige como única salvación, donde todas las perversiones (o desacralizaciones, según el punto de vista) de las razas de los hombres se inmolan públicamente por el precio de unas monedas para socorro coyuntural, momentáneo, de una hembra que busca alimentos para sus hijos. Y las esposas traicionan a sus numerosos maridos, legítimos, ilegítimos y toda clase de variantes, y los maridos traicionan igualmente a sus matriarcales y nada débiles esposas, y los niños crecen entre escombros en un ambiente de apreciable efervescencia erótica; y esa ambivalente palabra, traición, continúa teniendo sentido porque de alguna forma hay que adaptarse a las convenciones impuestas por la tradición.

Bien. Oscar Lewis, en *La vida,* ha publicado una historia de marginación social (mejor, historias...) narrada por los propios marginados, que, teniendo conciencia de la repulsa con que son recibidos, no son capaces de imaginar la posibilidad de un cambio, evolución, seamos reaccionarios, o modestos, o lo que sea, que los beneficie, siquiera mínimamente, en su situación escandalosa. Hasta aquí, el científico ha

cumplido sus funciones escrupulosamente. Sin partir de hipótesis apriorísticas ha construido un modelo de funcionamiento, de comportamiento, de unos elementos dados en un contexto que, de antemano, el investigador ha parcelado sociológicamente; y la construcción de este modelo se lleva a cabo con los elementos objetivos recogidos pacientemente en una ardua labor de investigación. El científico no ha elaborado teorías abstractas de los mecanismos con que se alimenta el complejo social que investiga; se limita, simplemente, a cumplir una misión ingrata de recogida de datos, más una elaboración posterior que permita la exposición funcional. Su labor puede considerarse racional en extremo.

Decía Malinowski que «cuando el antropólogo empieza a describir un sistema social, no describe necesariamente más que un modelo de la realidad social. En realidad, el modelo representa la hipótesis del antropólogo sobre el funcionamiento del sistema. En consecuencia, las diferentes partes del modelo forman un todo coherente... Pero esto no implica que la realidad social también forme un todo coherente, sino que, al contrario, el sistema de la realidad está lleno de contradicciones...». En este caso, la antropología no puede aspirar, por sí sola, a un conocimiento absoluto del hombre —quizá ninguna ciencia pueda ser tan veleidosa en sus pretensiones—, ya que serán, en gran medida, esas contradicciones del sistema las que nos faciliten un conocimiento más real de las razones primeras en que basculan, se afianzan y reproducen las condiciones que se encargan de conservar, sin evoluciones básicas, la situación sociocultural de los elementos que Lewis ha enmarcado, tan precisamente, en la cultura de la pobreza. Las contradicciones del sistema que rige las vidas de los puertorriqueños, en su país y en Estados Unidos, sociedad en fase muy avanzada posindustrial, con cimientos capitalistas en período de forzosa expansión imperial, hace mucho tiempo que fueron estudiadas detalladamente, y las soluciones que pudieron finalizar con tan impetuosos y parciales desarrollos económicos también han sido examinadas por diversos tratadistas con bastante fortuna.

Existe en los trabajos de Oscar Lewis una faceta primordial que desborda su carácter de meras aproximaciones científicas. Al no ser un teórico de la antropología cultural, al suscribir sus tareas, de forma tan escueta como precisa, a la exposición sistemática, por vía oral, de la propia circunstancia vital de los encuestados en sus trabajos de recogida de datos, el lector, pese a tener conciencia de estar solo ante un informe sociológico, frente al cual los juicios de valor son inoperantes, no puede soslayar un impulso ético, incluso estético, y ante cuya inevitabilidad el analista sólo podrá esbozar razones bastante impreci-

sas, muy poco racionalizadas. Esta transformación del objeto científico en fetiche moral está en función de los propios cauces seguidos por la ciencia en el desarrollo de sus labores, así como de la postura que se adopte frente a ella y frente a la historia.

El terreno en que nos movemos es movedizo, maleable quizá en demasía, subjetivo, indeterminado, y, si fuera necesario determinar las relaciones individuo-ciencia, para intentar averiguar los extremos donde se bifurca la ética (y estas razones son temerosamente conceptuales, cuando los juicios morales no siempre se atienen a una estructura racional verificable... aunque, precisamente, deberá ser ésta la razón necesaria para plantear el problema), anteriormente será útil observar, aunque de forma vaga, las misiones de la ciencia, en la actualidad, con respecto al medio social en que se desarrolla.

No podrá hablarse nunca de reaccionarismo de la ciencia, ya que la verdad, la experimentación, están fuera de cualquier juicio de tipo moral. Sin embargo, nuestra cultura ha llegado a un límite donde la verdad, aisladamente solicitada por el hombre de ciencia, sólo puede ser investigada cuando los condicionamientos externos —de orden tecnológico-político-económico— la consideran útil para sus intereses particulares. Más aún, las estructuras que rigen el acceso a la cultura practican una política de selección clasista donde el consumo de ciencia está racionado, manipulado, por la industria cultural y sus necesidades.

Pese a todo, hemos observado que aún es posible fabricar informes científicos donde las semantizaciones no eximan al lector de impulsos éticos. Jugando un poco... ¿no será una penúltima trampa? Se construye un mundo acorde con nuestras inclinaciones, luego se concede a cada peón un coeficiente de racionalidad con unos límites muy concretos; cada cual conoce sus funciones, no puede salirse de ellas; incluso se pueden fabricar guerrilleros y revolucionarios con sus misiones específicas; conociendo de antemano las evoluciones de nuestros peones, el orden supremo será establecido; el orden, controlado incluso en las manifestaciones que atenten contra él, se elevará a una jerarquía superior; caminaremos, indudablemente, conscientes de la racionalidad con que desarrollamos nuestras tareas en la vida, sólo que será una racionalidad impuesta y mediatizada convenientemente.

Posiblemente, el lector podrá llegar a considerar inadecuado el tratamiento empleado para analizar el libro de un antropólogo. Ya anunciábamos que sólo podríamos hacer observaciones tangenciales. La crítica metodológica de un trabajo de campo como los de Oscar Lewis la consideramos excesivamente especializada, incluso pudiera llegar a ser, en cierto modo, oscurantista. Al considerar muy estimables los

resultados de sus investigaciones (sorprendentes solo estéticamente, porque un análisis superficial nos conduciría a idénticas conclusiones morales), nuestras notaciones particulares, deseando que cumplan una mínima función didáctica, sólo podrán tener interés ejerciéndolas a nivel global del entorno cultural en que el antropólogo hizo su trabajo.

No se nos escapa la falacia que supondría una rebeldía contumaz frente a los racionalismos; bástenos, por el momento, con denunciar la paradoja, a nuestro juicio inevitable. En el fondo, la sublime ironía de Julio Cortázar, su humor tan tenebrosamente negro, sus funciones de guerrillero de las letras ¿no son un grito de angustia y vómito contra la racionalidad literaria que de tan estrecha y domesticada cree moverse con libertad en los corsés con que inevitablemente ve moldeada su figura, que debe configurar bustos, caderas, acordes de antemano con las solicitudes de un mercado sabiamente controlado, incluso viendo dirigidas alienadoramente las necesidades de consumo individual?

Participando de nuevo en el juego, la sociología cumple misiones con frecuencia fructíferas; en este sentido Oscar Lewis es una figura eminente, y no es posible confundir, ni menospreciar, el preciosismo de la obra bien hecha con la grosera demagogia, puesto que estando presos dentro de unas coordenadas inesquivables, la máxima aspiración sólo puede desear la finalización de una obra ajena, dentro de lo posible, a injerencias extrañas; y la verdad, ésa, a veces, sutil incongruencia, no podrá conseguirse ahistóricamente, y será siempre sólo un resultado provisional consecuencia de aproximaciones paulatinas, cuanto más analizadas objetivamente en su estructura última más útiles para el científico que aspire a encontrar el mecanismo que pudiera permitir una transformación de las situaciones de partida.—JUAN PEDRO QUIÑONERO *(Desengaño, 11. MADRID).*

DOS NOTAS BIBLIOGRAFICAS

MALAMUD, PRETEXTO PARA ALUDIR A UNA TRADUCCIÓN

La Editorial Seix Barral, de Barcelona, ha publicado un nueva e interesante obra del escritor norteamericano —de origen judío— Bernard Malamud, titulada *Idiotas primero (Idiots First)* y traducida del inglés al español por Gabriel Ferrater y Susana Lugones. *Idiotas primero* es un magnífico libro de cuentos que, una vez más, acreditan la

ironía, la humanidad y la perspicacia de Malamud para indagar oscuras zonas psicológicas y sociales de la «aventura» americana.

Pero no se trata ahora del propio autor, cuyos valores ya han sido establecidos, sino de la traducción, realizada en España, y que merece algunas acotaciones no necesariamente negativas: más bien de información y advertencia. Tampoco se trata —conviene aclarar— de discutir los valores puros y esenciales, en cuanto a expresividad fiel del texto, pues desconocemos el original.

Se trata simplemente de hacer observar que en la traducción, ordenada por una editorial española, se emplea el vocabulario —parcialmente, claro— típico hispanoamericano, el cual no tiende precisamente a enriquecer el idioma castellano en su actual grado de evolución. Desde luego excluimos de esta nota cualquier impugnación en cuanto a la mayor o menor licitud de expresión de los modos hispanoamericanos. Nada tienen de objetables las peculiaridades idiomáticas de cada país o, en todo caso, merecerían tratamiento aparte.

En España, durante un cierto período no muy lejano de restricción intelectual, o censura cuidadosa respecto de autores extranjeros poco «recomendables» a efectos políticos o, digamos, de consolidación, nos acostumbramos a leer a Sartre, a Camus, a Mailer, a Pavese, a Céline, a Nabokov, a Merleau-Ponty, a Moravia, a Henry Miller, a Pratolini, a otros muchos, y hasta al propio Joyce, nos acostumbramos a leerlos, repito, en traducciones realizadas en América de habla española, generalmente en Argentina, traducciones correctas o no, pero casi siempre asistidas de peculiaridades expresivas. Posteriormente, la eclosión de la novela latinoamericana —tan debatida— y su consciente ruptura con academicismos artificiosos o incorporación del habla popular nos familiarizó aún más con estos lógicamente independizados hijos del castellano, aparte de que la convivencia entre escritores de ambas latitudes, las múltiples relaciones de toda índole y la fuerza del pasado hablan más de una fusión que de un rechazo, fusión que debe ser controlada a fin de que tienda a enriquecer la capacidad expresiva del idioma, sus posibilidades dinámicas y sus bienvenidas y permanentes reestructuraciones.

Pero una cosa es contemplar con estima esta posibilidad de interacción, que se gesta en la efectividad política y en los vínculos culturales, y otra cosa más preocupante es que dentro de nuestro propio país, no ya en el terreno de la importación, sino originado por su íntimo mecanismo editorial y mental, dejemos de revisar con el necesario rigor traducciones —es el caso de Malamud y su *Idiotas primero*— donde se maneja un vocabulario impropio de nuestra era, expresiones y palabras (queremos dejar bien claro que no es que carezcan de

entidad, noble ascendencia o sustantividad, sino que en nuestros medios circulan a título exótico, arcaico o empobrecedoras de la amplia gama, de la matizada variedad y propiedad del castellano en su actual formulación), tales como «maníes» por cacahuetes, «sobretodo» por abrigo, «saco» por chaqueta (p. 7), «subterráneo» por metropolitano (p. 9), «foyer» por vestíbulo (p. 10), «acá» por aquí (a veces el «acá» está justificado; en este caso, no), «cuadra» por manzana (p. 12), «rotosa» por andrajosa (p. 14), «boleto» por billete (p. 16), «carro» por automóvil, «plata» por dinero, «puchos» por cigarrillos (p. 25), «sacarse» por quitarse (p. 71), «serruchando» por aserrando (p. 120), «pollera» por falda (p. 125), «bombita» por bombilla, «vereda» por acera, y las típicamente erróneas locuciones en América de habla española de confundir los tiempos de verbo, como ocurre en la página 160, en que una persona se dirige directamente a otras y les dice: «Ah, se estuvieron peleando otra vez» o «¿por qué peleaban?», confundiendo la segunda con la tercera persona, ya que en este caso, dadas las circunstancias, las expresiones correctas hubieran sido: «Ah, estuvisteis peleando otra vez» o «¿por qué peleabais?». Y expresiones extrañas como «una gran servilleta prendida al saco de su smoking», «el recolector de pasajes», «dos tiras me allanaron el departamento», etc.

Si esta traducción estuviera hecha en América de habla española no habría nada que oponer: sería una de tantas y el fenómeno respondería a causas complejas y justificadas. Pero es alarmante, por lo que comporta de mimesis y confusión y trasmutaciones mal entendidas, que sea una editorial española, radicada en suelo peninsular, la que haya promovido una traducción del estilo reseñado, editorial que, por lo demás, es una de las más importantes de España en cuanto a líneas de innovación y libertad expresiva.—E. T.

«Palabras en el muro» de Ramón Hernández

Si esta novela estuviese tan masivamente propagada, analizada, aceptada, festejada como, por ejemplo, *Cien años de soledad,* sin duda que motivaría una oscura oposición glandular y sería fácil señalarle ciertas reiteraciones inútiles, cierto artificio en la descomposición de planos, pero el caso es que se trata de una novela todavía casi desconocida —quedó finalista en un concurso— y, circunstancia nada banal tal como están las cosas, escrita por un español joven. No se trata de operar con una materia fanáticamente consagrada: se trata simplemente de establecer determinados valores susceptibles de cualquier ulterior discusión. De entrada puede afirmarse que el problema de la

enteca y atrasada novela española es de carácter político. Influyen, desde luego, los ciclos civilizadores periclitados y que quitan originalidad y garra a cualquier cosa que se haga, pero más influyen las exigencias de una política obligada al monolitismo. El envaramiento, la pobreza, el aburrido ruralismo de la novela española es de carácter político y social. Una leve apertura que, a su vez, estará ligada a nuevos estilos de vida, nos conduce automáticamente al dinamismo y a la libertad de las fórmulas expresivas. *Palabras en el muro* (1) está escrita con libertad. Mejor diríamos publicada con libertad. Libertad de lenguaje, de estructura y, por fin y más importante, libertad de expresión. Y cabe entender aquí por libertad de expresión, en lo que se refiere a la novela, no a sentenciosas teoréticas maniqueístas, que pretenden elevar a dogma todo aquello que va contra lo oficialmente estatuido y contra los convencionalismos, sino al derecho a siluetar personajes que por su situación social, sus determinaciones hormonales, educacionales, o por sus condicionamientos en general, adoptan actitudes de odio, rebeldía o asco hacia las instituciones —o personas representativas— que los oprimen, sin la necesidad matemática de que estas instituciones pierdan su lógica profunda y su razón de ser y de estar, a ojos, claro, de lector u observador, antes que imparcial, observador inteligente. Ya sabemos que la novela trata de ser un sucedáneo del don de la ubicuidad (que sólo existe convencionalmente en el arte y nunca en la naturaleza humana). El autor aspira, basándose como elemento de juicio en su propia vida, a representar y a juzgar la vida de los demás y también a llevar este juicio a un grado tal de realidad que aparente la desaparición del elemento autobiográfico, directo o indirecto, limitativo y noble. En este plan el novelista no es un apólogo de nada; es un mero traductor de realidades diversas, gustos y tendencias dispares, de las cuales acaba por desprenderse el auténtico patetismo de la vida y la soledad enorme de todos los estamentos sociales e individuales. A este tipo de libertad me refiero: a que se le permita al novelista reflejar con sinceridad la idea particular y lógica de cada entidad novelable, en el buen entendimiento de que, por ejemplo, el odio a un cura por parte de un homicida preso no es el odio objetivado, abstracto y universal al clero: es exactamente el odio a un cura en función de un presidiario homicida. Por eso la novela exige clima de libertad y, por eso mismo, la novela de mucha calidad enjuga y esteriliza el clima de libertad en virtud de la que fue escrita, para desembocar precisamente en la gratuidad de la creación universal, es decir, en un elemento más complejo

(1) Ramón Hernández: *Palabras en el muro.* Editorial Seix Barral. Barcelona, 1969; 544 pp. Finalista en el premio «Biblioteca Breve» de 1968.

que el de la libertad y sobre el que el novelista no puede ni siquiera pronunciarse: puede solamente referirlo. De aquí que todas las grandes novelas sean monstruosas en cuanto se acercan a la ubicuidad, ya que en realidad, no comportan programas, ni éticas, ni credos, ni ideologías, sino lo que ocurre bajo el sol y en la historia. Un vivo ejemplo es *El siglo de las luces,* la novela más libertaria y menos partidista que conozco, pese a la conocida filiación política de su autor. Las grandes novelas hallan más justificaciones en la producción y desarrollo del mal que las novelas mediocres, a no ser que estas últimas eximan su calidad de mediocres, porque, mal que nos pese, hayamos de otorgarle un valor histórico en la génesis y evolución del género, como ocurre con *Tirante el Blanco.* Pero lo que no resulta permisible es escribir novelas de caballerías en el siglo xx. Y, desde luego, *Palabras en el muro* no es una novela de caballerías, lo cual quiere decir que está a tono con líneas de prospección sutilizadas, es decir, hay biografía intimista de la conciencia, diversos *yoísmos,* asociaciones contrapuestas y simultáneas, propiedad de lenguaje según la extracción cultural o social de los tipos, ambiente que no es de importación, sino furibundamente nacional-trascendido (tanto que transcurre en la cárcel madrileña de Carabanchel), acción o hilos argumentales cuidados en orden no sólo a una voluntariedad de esclarecimientos, sino a empeño y capacidad de mantener el interés del lector —resto nada desdeñable de la literatura de caballerías— mediante espaciadas dosificaciones que han de conducir a la consumación de los ya anunciados crímenes y a sus circunstancias, siempre especiales. En suma, *Palabras en el muro* es una excelente novela moderna española, con todas las implicaciones de la palabra moderna, y cuya virtud esencial evidente consiste en la traslación del ambiente de la cárcel, donde tres particularizados individuos purgan respectivos asesinatos y evocan el tejido enmarañado del pasado. El conjunto —y ésta es la virtud esencial menos evidente— origina un vasto entrecruzamiento de planos temporales y psicológicos, alterados con mano maestra, a los que se suma el presente narrativo y carcelario. Todo eso da la medida rica y sensible de Ramón Hernández, nacido en 1934 e ingeniero de profesión.—EDUARDO TIJERAS *(Maqueda, número 19. MADRID-11).*

UNA EDICION DEL «CANCIONERO» DE IÑIGO DE MENDOZA *

La edición que Julio Rodríguez-Puértolas ha preparado del *Cancionero,* de Fray Iñigo de Mendoza es un modelo digno de tenerse en cuenta para sacar a la luz otros cancioneros del siglo XV, que todavía están inéditos o aparecen en ediciones meritorias en su día, pero hoy necesitadas de una revisión. El editor ha realizado un trabajo completo de recopilación de textos (1); las opiniones que sobre ellos se ha formado me parecen seguras y bien probadas: las tres versiones de la *Vita Christi,* por ejemplo, es uno de los hechos que creo definitivamente establecidos.

La idea de utilizar las ediciones príncipes, con las oportunas correcciones procedentes de los manuscritos, como texto básico, incluyendo en un apéndice los fragmentos más significativos de la primera y segunda versión de la *Vita Christi,* es una simplificación aceptable para una edición que pretende ser cómoda y manejable, ya que, además, el especialista siempre puede acudir, tratándose de la *Vita Christi,* a la edición crítica, hecha también por J. Rodríguez-Puértolas (2).

El texto va acompañado de unas notas bien elegidas y precedido de un prólogo, en el que el autor da una visión de la vida y obras de Fray Iñigo de Mendoza, que resulta indispensable para comprender sus poemas. Se trata, en definitiva, de una edición bien preparada, donde nada se ha hecho con precipitación: desde 1963, fecha en que J. Rodríguez-Puértolas tenía preparado un estudio fundamental sobre la *Vita Christi* (3), hasta 1968 en que aparece la edición de este cancionero, no ha dejado de preocuparse por la obra del fraile franciscano (4).

Las ediciones de textos antiguos están siempre abiertas a la localización de nuevos manuscritos, debido a la falta de catálogos completos de los fondos de muchas de nuestras bibliotecas. De las poesías de Fray

---

* FRAY IÑIGO DE MENDOZA: *Cancionero.* Edición, introducción y notas de JULIO RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS. Clásicos Castellanos, 1968.

(1) No ha podido utilizar el *Cancionero de Oñate-Castañeda* que, por los datos que da de él J. R.-P., parece importante para la primera versión de la *Vita Christi.* Es lamentable que el poseedor de un manuscrito no permita que se utilice para una edición o para cualquier otro trabajo científico (cf. J. R.-P.: *Fray Iñigo de Mendoza y sus «coplas de Vita Christi».* Gredos, 1968, pp. 9, 85 y también 88).

(2) J. R.-P.: *Fray Iñigo de Mendoza y sus «coplas de Vita Christi».* Gredos, 1968, pp. 289 a 603. En adelante me referiré a esta obra con la abreviatura J. R.-P.: *Vita Christi.*

(3) J. R.-P.: *Vita Christi,* pp. 1 a 288.

(4) Vid. J. R.-P.: «Sobre el autor de las coplas de Mingo Revulgo», en *Homenaje a Rodríguez-Moñino,* tomo II, pp. 131 a 142. Madrid, 1966, y J. R.-P.: *Poesía de protesta en la Edad Media castellana.* Gredos, 1968, pp. 37 a 54, 225 a 242, 318 a 320 y 325 a 328. Este investigador tiene algún trabajo más sobre fray Iñigo de Mendoza que no he podido consultar.

Iñigo de Mendoza, hay un texto no utilizado para las *doce coplas en vituperio de las malas hembras*. Se encuentra en el manuscrito 1.865 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (en los fondos de los Colegios Mayores que estuvieron hasta hace poco en la Biblioteca de Palacio) (5). Este manuscrito está formado principalmente por obras de don Iñigo López de Mendoza; pero junto con ellas se encuadernaron otras poesías, que no son del marqués de Santillana. En el folio 148 r. y v. se encuentran, con letra que parece de finales del siglo XV, las *Coplas que fizo fray Iñigo de Mendoça de conparaçiones delas mugeres* (6). Doy a continuación las variantes que presenta este texto frente al de la edición de J. Rodríguez-Puértolas (7), prescindiendo de las diferencias puramente ortográficas:

J. R.-P.: CANCIONERO		Manuscrito 1.865
Copla	Verso	Biblioteca Universitaria de Salamanca
1	c: abidas	avidos
1	l: todo el mundo	toda gente
2	d: Dios no está	no era Dios
2	e: en	Ø
2	g: gran pena	pena muy
3	b: luengos	viejos
3	d: la abeja	el abeja
3	g: su frecha	la flecha
4	i: del afición	dela (8) afecçion
5	d: causa	casa
5	g: quédaos	quedan
5	h: del alconzilla	dela conçilla
6	a: pues por hermosa	por muy (9) fermosa
6	b: puede	pueda
6	f: quando	con que
6	i: a poca gente	pocas gentes
6	k: tienen	tiran
6	l: quantos miran	muchas gentes
7	a: aquestas	las tales
7	l: el yantar	la yantar
8	f: do	y
8	g: en la boca	con las bocas
8	h: están dentro	dentro dellas

(5) Vid. ALBERTO VÁRVARO: *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*. Liguori-Napoli, 1964, pp. 17 y 18 (nota 12).

(6) No he podido consultar el manuscrito 4.114 de la Biblioteca Nacional de Madrid, para resolver la duda de si se trata de un mismo poema desmembrado en dos colecciones distintas.

(7) J. R.-P.: *Fray Iñigo de Mendoza: Cancionero*. Clásicos Castellanos, 1968, páginas 222 a 225. En adelante me referiré a esta obra con la abreviatura J. R.-P.: *Cancionero*.

(8) La *a* de *dela* parece añadida.

(9) *Muy* añadido.

J. R.-P.: CANCIONERO Copla	Verso	Manuscrito 1.865 Biblioteca Universitaria de Salamanca
8	l: nos	los
9	c: piensa	busca
9	e: muestra la cara blanda	tiene blanda la cara
9	k: los malos	las malas
10	b: quienquiera tener	ninguno tenga
10	c: de sus	por su tan
10	d: pasen	fuygan
10	g: que todos los sabidores	porque todos los doctores
10	h: caso	paso
10	i: muy	Ø
11	e: entre	que entre
11	f: que	Ø
11	g: piedra	ysla
11	k: al vino no se pega	conel vino nos pega
12	a: Y pues	tanbien
12	b: que ha perdido el	si no ouiere (10)
12	c: y	ni
12	g: desta	de tal
12	h: plazeres dexemos	obras esquiuemos
12	i: que nos los dan a	pues nos lo dan en

Además, el orden de las estrofas es distinto al de la edición de J. Rodríguez-Puértolas (11): a la estrofa 8 le siguen la 11, 9, 12 y 10.

Por otra parte, este mismo manuscrito 1.865 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca contiene un poema de 276 estrofas que supongo inédito y me parece de interés en relación con la *Vita Christi* de fray Iñigo de Mendoza. Esta composición está precedida de una carta-prólogo que ocupa el folio 149 r.; comienza: *Alos gozos del çielo nos inflama...* y termina: *... ala magnifica persona de vuestra clara nobleza otorgue nuestro Señor prospera vida y catolico fin.* El autor nos da cuenta del título del poema: *... aqueste* trezenario de contenplaçiones *por estilo rrimado quise fazer...*

El poema que sigue a la dedicatoria —que citaré en adelante como *Trezenario*— está escrito en «oncenas» (12), el mismo tipo de estrofa que utiliza fray Iñigo de Mendoza en su *Sermón trobado,* y ocupa del folio 194 v. al 171 v. El poema comienza:

(10) *Ouiere* parece añadido.

(11) J. R.-P. coincide, en cuanto al orden de las estrofas, con Foulché-Delbosc (*NBAE,* tomo 19, pp. 60 y 61). El manuscrito 1.865 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca está más cerca de la ordenación que aparece en la edición de don Marcelino Menéndez Pelayo (*Antología de poetas líricos castellanos,* tomo 5. Santander, 1944, pp. 374 y 375).

(12) Según la terminología de Tomás Navarro Tomás en su *Métrica española,* Nueva York, 1966, p. 110.

Despierta graçia divina
nuestros humanos sentidos
endereça y encamina
la carrne flaca mezquina
que nos tiene adormeçidos
muestranos tu melodia
nueva forma de cantar
danos fauor y osadia
por que con sabiduria
tu seyendo nuestra guia
nos podamos emendar.

y termina:

Contenplad y contenplemos
nuestro mal beuir y vsar
de guisa que mejoremos
y las vidas enmendemos
para buen fin alcançar
contenplad ya como andamos
enlos dias postrimeros
que enla hedad sana estamos
y al juizio nos llegamos
do ymos sy bien miramos
a pagar como rromeros.

El argumento del *Trezenario* puede resumirse así, prescindiendo de muchas cosas interesantes:

1. Invitación al arrepentimiento y enmienda. Crítica de la corrupción que aparece en distintos estados: oradores, religiosos, defensores (que han logrado convertir a los reyes en vasallos suyos), hidalgos y escuderos (que sojuzgan a los campesinos), consejeros, privados y oficiales.
2. Creación de las cosas del mundo y del hombre.
3. Caída de Adán. Culpa de Eva.
4. Anunciación y elogios marianos, insistiendo en la virginidad de María. Visita a Santa Isabel.
5. Natividad.
6. Adoración de los pastores.
7. Circuncisión.
8. Adoración de los Reyes Magos.
9. Presentación en el templo.
10. Huida a Egipto.
11. Herodes y la matanza de los Inocentes.

Si comparamos los apartados 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11 de mi resumen del *Trezenario* con la *Vita Christi* (13), nos encontramos con que el nú-

(13) J. R.-P.: *Cancionero*, p. XIX, y J. R.-P.: *Vita Christi*, p. 106.

cleo de ambos poemas, la Natividad, tiene en los dos un desarrollo temático paralelo que no puede ser causal; hay que pensar que las dos composiciones están de algún modo relacionadas. También se dan diferencias significativas: el *Trezenario* se remonta hasta la Creación, proyectando la Natividad en una perspectiva más amplia que la *Vita Christi;* por otra parte, en aquel poema la crítica social aparece más amortiguada y se integra mejor en la narración. Esto parece una actitud consciente por parte del autor: el análisis de los estamentos sociales con que empieza el poema hubiera sido suficiente para, desde la crítica de los vicios, presentar la acción divina y obtener de todo ello una conclusión moral; sin embargo, al llegar al diálogo pastoril (14), reaparece la crítica de la disolución social, escondida en el ropaje alegórico de las palabras de los pastores (15). El autor da la impresión de estar conteniendo sus impulsos de hacer una crítica más virulenta, más personal, como fray Iñigo en la segunda versión de la *Vita Christi;* todavía al elegir en el prólogo una persona que proteja su obra, desecha a los nobles, *sin prejuzgar sobre sus personas,* porque son *mas de buen linaje que de vida, más de gran estado que de obras.*

El *Trezenario* es un poema en el que los ingredientes de la *Vita Christi* se encuentran más aglutinados dentro de la estructura narrativa del poema, como si se hubiera institucionalizado un procedimiento poético-religioso que en cierto modo se inauguraba con la *Vita Christi.* Para ello es preciso suponer que el *Trezenario* es posterior a la *Vita Christi;* la suposición encuentra un apoyo en lo siguiente: tanto el *Trezenario* como la segunda versión de la *Vita Christi* mantienen separados los episodios de la *Circuncisión* y *Presentación;* esta separación no se da, sin embargo, en la primera versión de la *Vita Christi.* De suponer que esta última procediese del *Trezenario,* deberían ya en la primera versión de la *Vita Christi* encontrarse separados estos episodios; hemos de considerar, pues, derivado el *Trezenario* de la segunda versión de la *Vita Christi.* Claro está que también es posible considerar ambos poemas versificaciones independientes de un tratado en prosa o de un determinado tipo de sermonario (16); la pérdida de este tipo de

---

(14) La crítica se deja para la zona distensiva que representa en estos poemas el diálogo de los pastores (cf. J. R.-P.: *Vita Christi,* p. 106).

(15) Manuscrito 1.865 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, fol. 163 r.

aperçibe las orejas
y tu sey varon prudente
para que discreta mente
lo que fablo de presente
melo entiendas por semejas.

(16) Bataillon dice a propósito de Montesino: «l'allure des poésies devotes de Montesino, leurs lenteurs, leurs arrêts n'ont rien qui surprenne quand on a

obras ha debido ser enorme, tanta suspicacia hubo con ellas que todavía se puede ver en nuestras bibliotecas alguna traducción manuscrita de obras piadosas, hecha para ser publicada, pero que no se consideraba lo suficientemente ortodoxa como para que pudiese ver la luz.

¿Qué fecha podemos dar al *Trezenario*? Si suponemos que es posterior a la *Vita Christi*, tiene que ser posterior al 1468; esto nos colocaría, o en los años inmediatamente anteriores al reinado de los Reyes Católicos, o en la época de su reinado. El hecho de que en el *Trezenario* aparezcan alusiones críticas que corresponden a un momento de falta de autoridad, no puede servir de prueba para pensar que la obra se escribió en los años inmediatamente anteriores a los Reyes Católicos, y esto por un motivo: la *Vita Christi* se publica en 1482, a pesar de que la situación social que aparece en ella no corresponde precisamente a la de este momento; pero es que un poeta, aunque haya sido propagandista de la política de los Reyes Católicos, o precisamente por esto, no encontraría ningún inconveniente, a la hora de moralizar, en elegir ejemplos negativos tomados del momento anterior al reinado de estos dos monarcas; ésta es también una forma de propaganda. Por otra parte, el autor dedica el *Trezenario* a un *prelado* que es también *Primado de las Españas y Chanciller Mayor de Castilla;* son títulos que recaen en las siguientes personas: don Alonso Carrillo, quien es arzobispo de Toledo hasta 1481, y junto con esto ostenta el cargo honorífico de Chanciller Mayor de Castilla; precisamente A. Carrillo es protector de Guillén de Segovia (17) y recibe composiciones que le dedican los poetas (18). Don Pedro González de Mendoza reúne los títulos de «Cardenal de España, arzobispo de Toledo, primado de las Españas y Chanciller Mayor de Castilla» desde 1481 a 1483, año en que renuncia a la cancillería en favor de su hermano (19); tampoco faltan composiciones dedicadas a él o escritas por encargo suyo (20). Por último, Cisne-

---

lu quelques chapitres du *Cartuxano:* c'est la même alternance de récit, d'oraisons et de contemplations... On pourrait chercher dans le *Cartuxano* non seulement la contexture de ses compositions dévotes, mais même l'origine de certains développements particuliers» (M. BATAILLON: «Chanson pieuse et poésie de dévolution. Fr. Ambrosio de Montesino», en *Bulletin Hispanique,* tomo XXVII, página 233). Vid. también J. R.-P.: *Vita Christi,* pp. 172 y ss. Hay capítulos del *Trezenario,* y también de la *Vita Christi,* que recuerdan la estructura de algunos tratados en prosa del siglo XV.

(17) FRANCISCO ESTEVE BARBA: *Alfonso Carrillo de Acuña...,* Barcelona, 1943, página 82.

(18) FOULCHÉ-DELBOSC: *Cancionero castellano del siglo XV,* tomo II, NBAE (vol. 22), 1915, p. 415.

(19) MARÍA DE LA SOTERRAÑA POSTIGO: *La cancillería castellana de los Reyes Católicos.* Valladolid, 1959, pp. 97, 98, 151, 157 y 158.

(20) Cancionero de fray Ambrosio de Montesino, 1508 (en la reproducción de Gráficas Soler, 1964), fol. LXXII r. y XXXVII v. La dedicatoria termina «corregid lo que no es tal»; precisamente en el prólogo del *Trezenario,* el autor busca un protector que corrija la obra, si va errada en algo, y la mande publicar.

ros aparece ya en las actas sinodales de 1497 como «D. Fray Francisco Ximénez, Arzobispo de Toledo, Primado de las Españas, Chanciller Mayor de Castilla» (21) y es él quien «para apartar a los fieles de las lecturas profanas y nocivas fomentó la piedad, resolvió editar gran copia de libros ascéticos para que los leyesen los feligreses» (22). A cualquiera de estas tres personas pudo ir dirigido el *Trezenario;* Cisneros tiene la ventaja de adaptarse mejor a los contados y problemáticos elogios de falta de codicia que el autor da en la dedicatoria y don Pedro González de Mendoza la ventaja de reunir estos títulos en el momento en que se publica la posible primera edición de la *Vita Christi,* de cuyo éxito, quizá, partió el *Trezenario.* Don Alonso Carrillo es el peor candidato, pues es raro que se le dedique un poema de estructura semejante a la *Vita Christi,* a no ser que se hiciera para reivindicarlo de los ataques que recibe en este poema; pero en este caso debiera de esperarse alguna reivindicación explícita.

En cuanto al autor del *Trezenario* no podemos olvidar que el poema se encuentra encuadernado en un volumen que contiene poesías de don Iñigo López de Mendoza, precedido de una poesía de fray Iñigo de Mendoza. ¿Habrá sido incluido el poema del franciscano por la semejanza de su nombre con el del marqués de Santillana?, y en este caso, ¿estará ahí el *Trezenario* por las mismas razones? Son preguntas a las que no puedo responder. De hecho la actitud del autor del *Trezenario* no difiere de la de quien realiza la segunda versión de la *Vita Christi* y se decide a prescindir de algunos procedimientos críticos. El autor del *Trezenario* termina la carta-prólogo pidiendo a su protector que lo defienda *de los murmuradores, de los necios, de los idiotas;* es preciso reconocer que también fray Iñigo era una persona necesitada de una defensa contra sus detractores (23).

Pero todo esto, fecha y autor, no son más que hipótesis en las que yo mismo veo muchos problemas; sé que una lectura más atenta que la que yo he tenido tiempo de hacer del *Trezenario* permitiría tomar una postura más decidida. Mi interés ha sido sólo llamar la atención sobre un poema religioso que pudo escribirse durante el reinado de los Reyes Católicos, que presenta ciertas semejanzas con la *Vita Christi* y que, por ello, puede ayudarnos a entender mejor algunos aspectos de este

---

(21) Tarsicio Azcona: *La elección y reforma del episcopado español en tiempo de los Reyes Católicos,* Madrid, 1960, p. 132.

(22) Luis Fernández de Retana: *Cisneros y su siglo,* tomo I. Madrid, 1929, página 317.

(23) No me atrevo a atribuir tan precipitadamente una obra a un autor determinado; sólo hago una sugerencia, porque hay muchos poetas más que deberían ser examinados. ¿Cómo prescindir de antemano de Montesino? De él dice Bataillon (art. cit., p. 233) que las *contemplaciones* son la trama de su poesía. Y no sería Montesino el único candidato.

poema: desde el *Trezenario,* se ve bien, por ejemplo, el acierto de J. Rodríguez-Puértolas al insistir en el valor político-social de la *Vita Christi,* o el de M. Bataillon, y del mismo Rodríguez-Puértolas, de considerar significativo el que la *Vita Christi* no vaya más allá de la matanza de los Inocentes; porque no se puede considerar truncada la *Vita Christi,* si por truncado se entiende que, después de la matanza de los Inocentes, el poema debería continuar con algún otro tema de la vida de Jesucristo (24). El *Trezenario* es, en definitiva, un eslabón más en la poesía del siglo XV y, por el diálogo de los pastores, un texto que debe unirse a otros diálogos pastoriles que se utilizan para aclarar una parte de la historia del teatro español.—José A. Pascual *(Numancia, 1. SALAMANCA).*

Estudios sobre el modernismo. Introducción, selección y bibliografía general por Homero Castillo. Gredos (Madrid, 1968), 416 pp.

Reúne el profesor Homero Castillo en este libro un puñado de artículos críticos sobre el modernismo, algunos fundamentales, otros menos; pero todos de interés para contrastar ideas sobre un movimiento tan debatido, tan confuso, tan de actualidad, cuya bibliografía se enriquece por momentos. No suelen ser frecuentes antologías de este tipo, a pesar de su manifiesta utilidad cuando se trata de grandes autores o de temas polémicos: facilitan por un lado el acceso a un material de difícil localización y dan lugar por otro a un examen retrospectivo, a un balance siempre necesario.

Sería imposible describir en los límites de una reseña el contenido de los varios artículos, ordenados por el antologista temáticamente, y cuyos títulos y autores son los siguientes: Rafael Ferreres, «Los límites del modernismo y la generación del 98»: Esperanza Figueroa, «El cisne modernista»; Donald F. Folgelquist, «El carácter hispánico del modernismo»; Edmundo García Girón, «El modernismo como evasión cultural»; Bernardo Gicovate, «Antes del modernismo» y «El modernismo: movimiento y época»; Manuel Pedro González, «En torno a la iniciación del modernismo»; Ricardo Gullón, «Indigenismo y modernismo», «Exotismo y modernismo» y «Pitagorismo y modernismo»; Luis Monguió, «Sobre la caracterización del modernismo», «El concepto de poesía en algunos poetas hispanoamericanos repre-

(24) Keith Whinnom: «Ms. Escurialense K-III-7...», en *Filología,* 1961, página 170.

sentativos» y «De la problemática del modernismo»; Federico de Onís, «Sobre el concepto del modernismo»; Allen W. Phillips, «Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo»; Pedro Salinas, «El problema del modernismo en España»; Ivan A. Schulman, «Génesis del azul modernista» y «Reflexiones en torno a la definición del modernismo»; Raúl Silva Castro, «El ciclo de lo azul en Rubén Darío» y «¿Es posible definir el modernismo?».

A través de tales artículos se delinean claramente tres problemas básicos del modernismo: 1) delimitación histórica; 2) definición, y 3) relaciones entre España e Hispanoamérica. No hay acuerdo en cuanto al primer punto que incluye el estudio de las influencias, precedentes, figuras y extensión cronológica. Unos lo entroncan exclusivamente con el parnasianismo y simbolismo franceses; otros encuentran orígenes hispanos, en especial, Bécquer; no faltan quienes hablan de liberación y expansión universalista; nadie ha estudiado la relación modernismo-romanticismo ni el papel de Sarmiento, Larra, Espronceda, Zorrilla. La corriente tradicionalista convierte a Darío en el gran modernista y en torno a él distingue precursores y discípulos; críticos más historicistas ven en Martí, Nájera y otros los iniciadores, de los que el nicaragüense es un seguidor egregio. La cronología se encoge y ensancha a voluntad: de 1888 a 1916 o de 1875 a 1935 con todas las variantes posibles.

Existe un acuerdo más o menos general en el segundo punto, la definición. Se reconoce lo difícil de hallar una fórmula breve, sintética, del fenómeno, cosa por lo demás común a todos los movimientos literarios. Y se procede luego a señalar en extensión distintas notas caracterizadoras: ideal de arte por el arte y cuidado formal; uso abundante de correspondencias y símbolos; exotismo como escape a una sociedad mediocre, pero a veces crítica de esa misma sociedad; afán universalista y sincretista; pesimismo y esoterismo filosófico, de Nietzsche a Pitágoras, pasando por las doctrinas orientales; renovación métrica y estilística; americanismo a partir de cierta fecha. Y poco más. Se echan de menos artículos que traten de referir el modernismo a las estructuras sociopolíticas y que, en visión más amplia, consideren la prosa narrativa y ensayística, no sólo la poesía, en el intento definidor.

El tercer punto o relaciones entre España e Hispanoamérica se ofrece también con matiz polémico. Algunos con no disimulada alegría proclaman que Hispanoamérica se adelantó por primera vez a España y llevó allí con Rubén Darío una avanzada de renovación artística. Pero, ¿es realmente así? España no se había quedado atrás ni su literatura estaba estancada cuando escribían Bécquer, Valera o

Pérez Galdós, entre otros. Desde el romanticismo existía una idea de progreso y cambio; se puede trazar toda una corriente parnasiano-simbolista con Bécquer, Núñez de Arce y Rueda; el pesimismo corrosivo había encontrado expresión en Campoamor. ¿No deben nada los hispanoamericanos a todo esto? Hay una innegable relación entre Darío y algunos escritores españoles del tiempo: Manuel Machado, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez. Pero, ¿surgen por la presencia del nicaragüense las influencias o el nicaragüense enfrenta ya un clima propicio? Por otra parte, los llamados hombres del 98 como Unamuno, Baroja, Antonio Machado, ¿no poseen un espíritu demasiado alejado de las fantasías barrocas del modernismo?

Junto a estos tres puntos capitales se esbozan otros que no son ni mucho menos secundarios; pero que la crítica ha dejado en sombra: la renovación modernista en la novela y el ensayo; la relación de la creación literaria con otras artes, especialmente la pintura; el contraste de las afirmaciones de los modernistas, siempre peyorativas para lo que les ha precedido, con la realidad histórica. Se tratan también tópicos o motivos muy evidentes, como el valor y significado de lo azul y el simbolismo del cisne, cuya raigambre española (Garcilaso, Góngora) se pone de relieve.

Al finalizar la lectura de esta excelente y representativa antología, la impresión es de perplejidad ante la crítica. Si algunos problemas parecen satisfactoriamente resueltos, las contradicciones y polémicas en torno a otros abundan abrumadoramente. Y cabe preguntarse: ¿es éste uno de esos temas alejados a la permanente disputa o acontece más bien que todavía se enfoca el modernismo apasionadamente, como cosa de hoy, sin conseguir situarse en la serena y objetiva perspectiva de la historia? ¿Es realmente contradictorio el movimiento o no se ha dado con la clave que lo explique, incluso en sus aparentes contradicciones? Estos *Estudios sobre el modernismo* llegan muy oportunamente y van a servir quizá para renovar opiniones e intentar la necesaria historia para la que tantos datos aportó Max Enríquez Ureña sin escribirla de verdad. — RICARDO NAVAS-RUIZ *(University of California, Davis. USA).*

POESIA Y CIENCIA

En su libro *Literatura y ciencia* plantea Aldous Husley la alternativa cientifismo-humanismo, resolviéndola en una simbiosis. T. H. Husley abogó por una educación eminentemente científica, pero atempe-

rada por la historia, la sociología, la literatura. Matthew Arnold defendía la educación primordialmente humanística, pero con el suficiente caudal científico como para comprender el mundo en que actualmente vivimos. Tan desolador es contemplar la fría formación técnica que se aleja de ese ser desvalido que piensa, siente y quiere, como comprobar una literatura empecinada en viejos mitos, ajena al vertiginoso y escalofriante progreso de las ciencias. La desintegración del átomo, la física quántica, el ácido ribonucleico, suponen una conmoción de tal magnitud que resulta imposible permanecer indiferente.

No cabe duda de que el gran poeta, el auténtico creador, es el que levanta un mundo poético desde las más arriesgadas aventuras del hombre, el que penetra en sus profundidades y misterios, el que pisa con pie de conquistador en tierras vírgenes de la problemática humana. A la vez, el que ensaya nuevas fórmulas expresivas, el que pone en juego elementos verbales inéditos.

Gabriel Celaya, poeta de formación científica en cuya educación se alternaron el humanismo y la técnica, las letras y las matemáticas, poeta-ingeniero, nos da con este nuevo libro (1) una muestra innegable de su capacidad de creador.

Celaya no ha sido nunca un poeta fácil. Su obra contiene una buena dosis intelectual. Su poesía es extremadamente compleja y en lucha titánica con la expresión que no le ha permitido nunca salir del todo triunfante. Sus versos son inarmónicos; su sintáxis, abrupta; su métrica, desangelada. No encantará a nadie un poema de Celaya, como a nadie encanta una turbina, un generador de vapor o una máquina apisonadora. Su necesidad, su eficacia, su resistencia, no tienen, sin embargo, vuelta de hoja. En la historia de la poesía española el nombre de Celaya resulta ya insoslayable. Pertenece a esa especie de poetas —el Arcipreste, Quevedo, Campoamor, Juan Ramón Jiménez, Machado, Aleixandre— con los que no hay más remedio que contar, aunque sea para negarlos. Otros, acaso, nos acompañarán más emocionalmente, nos mostrarán matices más sugestivos, nos herirán en fibras más hondas. Por supuesto, otros nos ofrecerán versos mucho más perfectos. Tomaremos unos u otros, según preferencias, momentos o modas. Pero con Celaya habrá que contar siempre, para bien o para mal. Ya no tiene remedio. Su capacidad creadora produce asombro.

Partiendo del superrealismo, la obra de Celaya penetra en lo existencial para acabar liquidando herencias románticas y abocar a lo social con todas las consecuencias, esto es: disolviendo el yo en el todos, alzándose como masa, como fuerza común, conceptuando la poesía como arma para transformar el mundo. Con el actual libro,

(1) El Bardo, Colección de Poesía, volumen 52, Barcelona, 1969.

puede decirse que cubre una nueva etapa: la conciencia del ente perdido en el esotérico caos de las radiaciones nucleares. Con doble juego semántico nos llama desde ese título: *Lírica de cámara,* cuya trampa se descubre en la página inicial. La cámara desde la que sonará esta lírica —esto es: esta voz íntima del hombre— es la de Wilson, o sea: el recinto experimentador de las partículas atómicas, el procedimiento que ha permitido comprobar las variaciones de la masa en función de la velocidad. Ante la evolución de la física nuclear el hombre, empequeñecido y atónito, no pasa de ser un fenómeno más de las ondulaciones radiactivas, un «conjunto de cargas eléctricas». Como cuando, tras la revolución copernicana, el hombre se aterrorizaba al contemplar, en la inmensidad nocturna, el firmamento estrellado, Celaya siente «terror, silencio, respeto» ante el sincroton en que, como en la catacumba de una religión nueva, se trabaja «más allá de lo humano» en la aceleración de las partículas alfa y beta para bombardear la desintegración de los núcleos atómicos, haciéndolas chocar a la velocidad de la luz.

Un libro así, una poesía que nace de esta tesitura, no podía ser fácil, ni acaso muy asequible. El lector necesita una mínima familiaridad con la terminología de la física atómica, aunque por otra parte baste la preparación elemental que toda persona culta y preocupada por los nuevos fenómenos que están transformando el mundo se ha podido procurar en lecturas generales sobre el tema. Pero seguramente producirá sorpresa y hasta cierto rechazo el libro, como ocurre con cuanto tiene el valor de invadir campos nuevos, temáticas insólitas.

Los poemas se dividen en series signadas por las letras del alfabeto griego que, como es sabido, son las que sirven para clasificar las distintas radiaciones de los elementos desintegrados en ese minúsculo sistema planetario que es el átomo, desde los protones (cargas positivas) y los neutrones (partículas sin carga eléctrica) del núcleo, a los electrones (cargas negativas) de la corteza. Un análisis detenido nos permitiría detectar tonos en los poemas signados por alfa, en cierto modo en correlación —diríamos— con las partículas que, bajo este signo, son las que con un átomo doble de helio con dos cargas positivas, se lanzan a velocidad de 15.000 kilómetros por segundo y siguen una trayectoria curva de dirección igual a la del electroimán que las separa. Son poemas arrancados por ese electroimán de una comprensión patética: «Lo terrible es lo real / de los miles de millones de mundos que por segundo / nacen y mueren»; «me río de mí mismo / y eso es bueno / porque esa risa es lo que más se parece a un átomo descompuesto / y al verso inverso». Los poemas agrupados bajo beta, son como las radiaciones de este nombre: partículas con velocidad de

traslación igual a la de la luz, son versos que se estrellan, que se lanzan vertiginosos: «Hay en mis versos / pequeños cuerpos lanzados a enormes velocidades»; un poema es «un acelerador de partículas lanzadas / a millones de años-luz»; o bien: «canto casi tan veloz como la luz, insensible / a lo que nos parece doloroso a otros ritmos». Los que responden a gamma, semejan, como las radiaciones que así se denominan, ondulaciones electromagnéticas: «provoco con mis versos una rara ondulación / en el vacío absoluto donde no hay ni tú ni yo». Los presididos por lambda —constante radiactiva o peso que de la masa se modifica en un segundo— cantan transformaciones del fue al será: «Nadie es nadie; todo, cero, / cualquiera, tú, se transforma, / yo transformará, transformar, / trans, no-for, mar»; «en el cuadrado ser que sería, fue no todavía»; «Ello, uno, nadie. Se dice. Fue.». Como se ve, no hay nada caprichoso o convencional en esta designación terminológica ni hay una simple entrega intuitiva al poema científico. Celaya, aparentemente tan *espasmódico,* es riguroso en lo conceptual, lo que corresponde, por otra parte, a una formación técnica.

Si, según los científicos, el hombre es un conjunto de cargas eléctricas, el poeta, consecuentemente, lo canta como «pasajera fijación de un campo de ondulaciones». Somos —es patético— una parte ínfima del cosmos: ni corazón, ni lirismo, ni sinceridad, ni humanismo; nada merece la pena. Un punto en el campo magnético. Eso es todo. Resulta escalofriante esta constatación en los poemas de Celaya. Aquel fundir el yo en los demás, en la fuerza colectiva, es aquí la disolución de la especie humana en el campo radiactivo. «El hombre ha muerto», concluirá Celaya. Federico Nietzsche —aquel que creía escribir para espíritus libres— diagnosticó lo mismo de Dios; el poeta lo recuerda en este verso: «Decían nuestros abuelos que había muerto Dios.» Y añade que es el hombre quien no existe, y Dios, para nosotros, es «un sonido humano».

En esta tesitura, cuanto medimos un día con nuestro propio módulo resulta ridículo, si no falso, inexistente, y, mucho más, la poesía tradicional de viejas motivaciones que, como nunca, evidencia la inutilidad de su retórica. El libro es patético por lo que nos sugiere, por el abismo a que nos lanza, pero la actitud del poeta es lúcida y fría. No se emociona ante esta liquidación de una herencia sentimental, sino que se dispone, con lógica matemática, a buscar una nueva expresión. En estas indagaciones la obra de Celaya fue siempre rica. Ahora también. Una vez convencido de que «lo que ocurre en los sincotrones es más real que nosotros y que nuestra historia y nuestra cultura», comprende que hay que ensayar otra manera de hablar. Sobra el nombre (porque no existe el hombre), sobran, por ende, los pronombres, nos

dirá. Quiere «desintegrar las palabras como el átomo cerrado», «recombinar sonidos o sílabas o breves partículas», «ecos y asociaciones meramente sonoras», «hallar un nuevo sentido a un gastado sonido». Y lo hace. Emplea frases sin sintaxis, palabras rotas. Unas veces, cortándolas de forma que obtenga un término científico, como cuando escribe «conclusIONES», otras sin más sentido que el sonoro de la repetición de unas sílabas o la percusión de unas letras. Parece acercarse con ello, en alguna medida, a la experimentación de la llamada poesía concreta, sobre todo cuando declara que deben llevarse tales sonidos arbitrarios a la «cuartilla-pantalla», pues con ello revela una intención visual de lo escrito.

Es fácil, desde luego, encontrar relaciones con el anterior Celaya, y aun con sus heterónomos. Tanto en el talante cuanto en la expresión. Señalemos, por ejemplo, que esa concepción del poema que aquí nos da como un «aparato verbal», estaba ya anticipada en su libro de hace casi treinta años: *Objetos poéticos.* Como la irracionalidad que aquí aparece frente a fenómenos difícilmente comprensibles, aparecía en *Tranquilamente hablando* o en *Movimientos elementales.* Pese a esa irracionalidad, la inteligencia humana, a veces, no se resigna, y exclama: «Me gustaría saber qué va a pasar después, / es un vicio intelectual, ya lo sé / entender.» Aunque añade: «Entender ¿para qué?»

Otra constante del poeta viene siendo, desde los primeros libros, la exaltación de la elementalidad, eliminando cortezas artificiales de sociedad y cultura. Como puede suponerse, en los poemas de este libro se encuentran también muestras de ese desprecio por lo convencional y de ese deseo de lo simple, ya sea aludiendo a los saludos corteses, ya al agua en el fondo de un pozo rural. También, de un modo u otro, la superación del yo persiste. Si la fuerza colectiva de lo social absorbe al individuo, nada más anti-yo que este concepto de un mundo de cargas termonucleares.

Una sola vez se contradice el poeta —casi estoy por decir que felizmente, pues la comprensión lúcida del ser como partícula del cosmos es heladora— y precisamente partiendo de un hecho científico, cual es, en la biología, la fecundación por un espermatozoo, de los muchos que acuden. Se asombra el poeta de que, entre tantos millones, coincidiera el suyo, y aún más de que un proceso semejante pusiera ante él a su amada, la cual es nada menos —decimos nosotros— que «el único amor». «Es tan raro —concluye el poeta— que me cuesta decir que no hay milagro.» Esta atribución casi providencial a las células fecundantes (casi como en un gracioso premio de selección) y esa invocación

al «amor único», son una curiosa salida romántica en la antirromántica y científica poesía de *Lírica de cámara* (contradicción que nos reconforta, añadimos). En cambio, cuando echa mano de dos versos de Lope —con unas pequeñas variantes no sé si buscadas— y comienza un poema: «De mis soledades voy / A mis soledades vuelvo», el lírico refugio individualista del soñador se convierte en la visión del choque de mil micro-sujetos que se ignoran, en la constante renovación de la materia.

El hombre como sujeto biológico queda, qué duda cabe, en el libro. El poeta lo reduce, a veces, a reacciones somáticas que personifica, digamos, en un perro. Se atribuye a sí mismo, frecuentemente, esta condición canina, que se nos antoja simbólica: el can que ladra a la noche estrellada. O, como en aquel hermoso poema de Dámaso Alonso, el cárabo que aúlla porque ha perdido al amo.

La alusión que, en uno de sus poemas, hace el propio Celaya a José María Bartrina, en cuyos versos se dan clasificaciones de Linneo, y fórmulas matemáticas, nos lleva a pensar si el positivismo del XIX no intentó ya la incorporación de la ciencia a la poesía. Los principios físicos de *L'Esthetique,* de Eugène Véron, lo abonarían. Pero en *Lírica de cámara* no se trata sólo de dar entrada en el poema a términos científicos, ni de sostener las impresiones sensitivas del arte. Se trata de algo más profundo: de situarse en una realidad inhumana o, si se prefiere, a-humana o supra-humana. Una realidad que nos incluye en sus vastos y fulminantes procesos como corpúsculos mínimos.

Es una poesía apasionante ésta, aunque no atrayente porque, como antes he señalado, Celaya no es un poeta de verso encantador ni mucho menos. Por otra parte, el humor que ya conocemos asociado a su obra, no siempre resulta aquí, a mi juicio, feliz ni oportuno, ya que su mayor eficacia reside en lo satírico-corrosivo y en esta temática no tiene lugar. Asimismo es posible —también lo he dicho ya— que la lectura encuentre dificultades de comprensión. Esto me recuerda aquella anécdota de Einstein (cita muy del caso) a quien, tras una conferencia sobre sus teorías, se acercó una señora para decirle que no había comprendido nada. Parece que el sabio contestó: «No se preocupe porque, aunque lo hubiera entendido, no sabría qué hacer.» ¿Qué hacer, en efecto, podemos decir nosotros, una vez comprendida esta dramática visión poética del hombre-carga eléctrica que, con tanto empeño creador, nos ofrece Gabriel Celaya? ¿Por qué optamos? ¿Por el asombro? ¿Por la desesperanza? ¿Por la indiferencia? Creo que debemos optar —sin cerrar los ojos al prodigio circundante— por esforzarnos en hacer lo más habitable posible esta minúscula parcela del

cosmos que nos ha tocado poblar humanamente, aunque no sea más que un ramalazo minúsculo en el universo de las radiaciones nucleares.—LEOPOLDO DE LUIS. *(Rodón, 12. MADRID.)*

DOS NOTAS BIBLIOGRAFICAS

JEAN FRANCO: *An introduction to Spanish-American Literature.* At The University Press, Cambridge, Inglaterra, 1969, 390 pp.

El creciente interés del mundo anglosajón por la cultura y las letras hispanoamericanas ha producido ya excelentes frutos; éste no es de los menos notables.

Jean Franco, profesora de la especialidad en la Universidad inglesa de Essex y de apellido inconfundiblemente latino, traza aquí un dilatado estudio que abarca desde la época colonial hasta nuestros días, y, en abierto contraste con otras obras anglosajonas que de creación o ensayo conocemos sobre el tema, la actitud hacia el papel desempeñado por España en el importante proceso de la historia hispanoamericana está visto con una objetividad matizada de comprensión realmente valiosa. A la luz del libro de Jean Franco, y con especial intensidad en su preámbulo, la actuación de España en tal proceso queda en líneas generales bien explicada por las aristadas e implacables coyunturas históricas y sus sucesivos desenvolvimientos; España, además, no se limitó a conducir o intervenir en el curso de los hechos: se transfundió en la empresa de la Conquista, cuyo largo y difícil desarrollo «modificó a la propia España —escribe la autora— casi tanto como España al continente americano».

En ordenados y minuciosos capítulos, cuya riqueza ensayística cae bastante más allá de la mera erudición fría de lugares, nombres y fechas, comparecen a lo largo del volumen las etapas formativas y realizadoras del quehacer literario hispanoamericano. La independencia y la emancipación literarias continentales, de Río Grande a la Patagonia; el nacimiento y fusión de las literaturas y tomas de conciencia nacionalistas, diversas pero coincidentes y peculiarmente reflejadas en los personajes del gaucho y el indio; los posteriores avances del positivismo y el liberalismo, con cuantas variantes se derivaron de ellos hacia un necesario y profundo cambio de las sociedades coloniales y postcoloniales; la entrega que siguió a lo que Jean Franco llama «el redescubrimiento del Nuevo Mundo»; el regionalismo y el realismo en el cuento y la novela, con sus reflejos de protesta social y de obras

pro indigenistas; los pasos y ecos del modernismo, encabezado por Rubén Darío y cuya ascendencia se prolonga hasta el presente; los de la poesía de vanguardia, con el impacto alcanzado por el dadaísmo, el surrealismo y el ultraísmo, movimientos de los que se derivara aquel creacionismo que contó entre sus fundadores al chileno Vicente Huidobro; los papeles entonces jugados por Méjico, Cuba y otros países, con sendos estudios especiales dedicados a César Vallejo, Pablo Neruda y Octavio Paz; el realismo mágico, en fin, y la novelística hispanoamericana de hoy, rematado todo ello por ricos índices y referencias, componen el muy sustancioso índice de esta «Introducción», designación que, creemos, se queda un tanto corta en este caso dados el afinamiento y la abundancia de cuanto en el volumen se ofrece.

Dos objeciones a un libro que, como éste, abarca desde textos indígenas de la Conquista hasta las últimas producciones de Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Mario Benedetti, Carlos Fuentes o Mario Vargas Llosa, podrían ser su total o parcial desatención a ciertos focos de las nuevas letras centroamericanas—que cuenta, en Nicaragua por ejemplo, con poetas de primer interés ni aludidos aquí— y a las del Caribe, Cuba en particular, cuyo último movimiento literario, proveniente de la nueva situación nacional, no deja de revestir particulares significación e interés en el campo de la novela y del cuento, así como en el de la poesía. Sin duda, el guatemalteco Miguel Angel Asturias y los cubanos Alejo Carpentier y José Triana, aludidos y estudiados en la obra, son excelentes representantes de los dos territorios citados, pero están lejos de cubrirlos en exclusiva, y a Lezama Lima le son dedicadas dos líneas justas.

Sin embargo, estos «peros» pierden relieve a la hora de balancear los muchos valores del libro que puede reclamar el privilegio, reza la solapa editorial, «de ser el primero de su clase en inglés». Por nuestra parte, no sabemos de otro, en inglés y dedicado al tema, más extenso, completo y enriquecido por las inserciones bilingües de textos, las bibliográficas, etc. No digamos que no exista, sino que no lo conocemos, y, desde luego, no es éste el primer tratado en aquel idioma que sobre literatura hispanoamericana llega a nuestras manos.

Al margen ya de toda primacía competitiva, la obra de Jean Franco es un trabajo de primera categoría, indispensable desde su aparición al lector y al estudioso anglosajones interesados en el vasto tema de que trata y cuya pujanza actual gana adeptos día a día en cualquier lengua y meridiano.—F. Q.

VIRGILIO SERAFINI: *Musa Ispanica.* Saggi di Cultura Moderna, Editorial Ciranna, Roma, 1969.

La creciente atención hacia las literaturas de lengua castellana por parte de los medios culturales italianos —atención que, al menos en gran parte, hay que cifrar en los vigorosos avances de las letras hispanoamericanas actuales y en la significación internacional de sus nombres mayores— viene produciendo una copiosa serie de trabajos críticos en torno a aquellas literaturas; a decir verdad, y según recordamos, hace muy pocos años cualquier texto italiano dedicado a obras o autores hispánicos era una auténtica *rara avis*...

En este volumen, que hace el número 25 de los «Ensayos de Cultura Moderna» de la Editorial Ciranna, Virgilio Serafini realiza un estudio de la vida, la obra y la poesía de dos poetas españoles, Antonio Machado y Emilio Carrere, y de dos hispanoamericanos, el nicaragüense Rubén Darío y el guatemalteco Miguel Angel Asturias.

La evidente promiscuidad o, digamos, disimilitud, de este conjunto de poetas, fue lo primero que nos llamó la atención al leer detenidamente el libro; en seguida, la belleza de casi todas las traducciones que de una selección lírica de la obra de estos poetas brinda el volumen. No es fácil, realmente, hallar versiones tan cuidadas y atinadas, en idioma italiano, de poemas en lengua castellana.

Sin duda, y refiriéndonos ahora a los estudios biográficos y críticos, Virgilio Serafini es un excelente conocedor no sólo de los cuatro poetas acerca de los cuales versa su obra, sino también de las circunstancias espaciotemporales que dieron lugar a su poesía, en especial por lo que se refiere a los españoles; a lo largo de las páginas de *Musa Ispanica* podemos intuir, y a veces identificar claramente, una profunda experiencia personal del autor en las tierras y con la obra de Antonio Machado y del singular Carrere, «el último romántico», un autor bastante olvidado hoy y para el que prevemos un retorno, parcial al menos, en la atención de los nuevos poetas españoles neorrománticos y neomodernistas.

En cuanto a los textos dedicados a los hispanoamericanos Darío y Asturias, quizá pueda echarse de menos, sobre todo por lo que respecta al nicaragüense, un rastreo más suficiente del influjo que sus respectivos ambientes de origen ejercieron en su obra; el europeísmo de Darío, sus acarreos de filiación española y francesa, hacen olvidar muy frecuentemente, y no ya sólo a autores no hispánicos, la poderosa huella que su Nicaragua natal dejó en su poesía y, con mayores o menores intensidad y evidencia, a lo largo de toda su vida.—FERNANDO QUIÑONES *(María Auxiliadora, bloque Azul. MADRID).*

INDICES DEL TOMO LXXXI

NUMERO 241 (ENERO DE 1970)

NUMERO 242 (FEBRERO DE 1970)

Páginas

Arte y pensamiento

Hispanoamérica a la vista

Notas y comentarios

Sección de Notas:

Sección Bibliográfica:

Ilustraciones de Elisa Ruiz.

NUMERO 243 (MARZO DE 1970)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

HISPANOAMÉRICA A LA VISTA

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas:

Sección Bibliográfica:

Ilustraciones de AGUIRRE.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA QUE REFLEJA
LA CULTURA DE NUESTRO
TIEMPO EN EL MUNDO
DE HABLA ESPAÑOLA

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 2440600

Dirección	Extensión	200
Secretaría	—	298
Administración	—	221

MADRID

PRECIOS DE SUSCRIPCION POR UN AÑO

España...	550 pesetas.
Extranjero...	10 dólares.
Ejemplar suelto (España)...	50 pesetas.
Ejemplar suelto (extranjero)...	1 dólar.
Ejemplar suelto doble (España)...	100 pesetas.
Ejemplar suelto doble (extranjero)...	2 dólares.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

D. ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. ....

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 197.......

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA
Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

MADRID



PROXIMAMENTE:

FERNANDO QUIÑONES: *Crónica del tango y La Finadita.*

CARMEN CONDE: *Furia de la noche oscura.*

DANIEL MOYANO: *Mi música es para esta gente.*

LAUREANO BONET: *El intradós.*

CARLOS ALONSO DEL REAL: *Superstición y creación poética.*

ROBERT M. SCARI: *Algunos procedimientos técnicos y temáticos del «Lunario sentimental», de Leopoldo Lugones.*

JOSÉ MANUEL ALONSO IBARROLA: *Cesare Zavattini: un escritor traicionado.*

LUIS BELTRÁN: *La cultura hispánica en el Africa negra.*

MABEL MARÍA DAMIÁN: *El pensamiento político de Rafael María de Labra.*

LUCIANO GARCÍA-LORENZO: *De Jacinto Grau a Antonio Buero Vallejo.*

PRECIO DEL NUMERO 243

CINCUENTA PESETAS



EDICIONES
MUNDO
HISPANICO